José Antonio Maravall

La cultura del Barroco

Ariel

Quizá ningún otro período de la historia intelectual de España ha sido objeto de un estudio tan profundo y revelador como el ofrecido en este libro. Para José Antonio Maravall, la cultura del Barroco aparece fundamentalmente como la respuesta dada por los grupos activos de una sociedad que ha entrado en crisis, en relación con las graves fluctuaciones en la economía del siglo XVII.

El autor, así, tras discutir la validez del mismo concepto de «barroco», traza un mapa de la conflictividad y las tensiones sociales coetáneas, manifiestas o latentes. Con tal perspectiva, el profesor Maravall puede dar sentido pleno a la actividad cultural del momento: dirigida, masiva, urbana y, en suma, conservadora.

Especial atención dedica a reconstruir el modelo de pensamiento y percepción que proporciona los supuestos de la comunicación artística y literaria. La capacidad explicativa del enfoque se evidencia en toda su fuerza —por ejemplo— al desentrañar los rasgos estilísticos barrocos en tanto modos de acción psicológica sobre la colectividad, aclarar el papel del teatro en su peculiaridad estética y en su dimensión pública, o descubrir los objetivos sociopolíticos del empleo de los medios audiovisuales. Por ahí, el Barroco se nos presenta —por primera vez— como auténtica estructura histórica: es decir, como figura en que se muestra el conjunto de hechos dotados de articulación interna que constituyen esa época, de manera que el panorama total y los detalles, explicándose mutuamente, se aprecien como sistema de conexiones.

José Antonio Maravall (Xàtiva, 1911) es catedrático de la Universidad Complutense de Madrid y autor de capitales trabajos históricos; entre ellos hay varios de tema particularmente afín a este volumen: **El mundo social de «La Celestina»**, **El humanismo de las armas en Don Quijote**, **Teatro y literatura en la sociedad barroca**, etc.

Letras e ideas

Maior

José Antonio Maravall

LA CULTURA DEL BARROCO

ANÁLISIS DE UNA ESTRUCTURA HISTÓRICA

EDITORIAL ARIEL
Esplugues de Llobregat
Barcelona

Cubierta: Alberto Corazón

© 1975: José Antonio Maravall, Madrid

Depósito legal: B. 2.059 - 1975

ISBN: 84 344 8314 9

Impreso en España

1975. — Ariel. S. A., Av. J. Antonio, 134-138, Esplugues de Llobregat (Barcelona)

ABREVIATURAS

AFA	*Archivo de Filología Aragonesa* (Zaragoza)
AHE	Archivo Histórico Español
BAE	Biblioteca de Autores Españoles
BHI	*Bulletin Hispanique* (Burdeos)
BN	Biblioteca Nacional (Madrid)
BRABLB	*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*
CC	Clásicos Castellanos
CODOIN	Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España
CSIC	Centro Superior de Investigaciones Científicas
MHE	Memorial Histórico Español
NBAE	Nueva Biblioteca de Autores Españoles
RABM	*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Madrid)
RBAM	*Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*
REP	*Revista de Estudios Políticos* (Madrid)
RFE	*Revista de Filología Española* (Madrid)
RSH	*Revue des Sciences Humaines* (Lille)

No, los pueblos no siguen órbitas trazadas desde la eternidad, ni van, como los astros, dormidos por sus curvas gigantescas.

CLAUDIO SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *Historia y libertad.*

PRÓLOGO

Desde que en estas fechas, hace treinta años, presenté en la Universidad de Madrid mi tesis doctoral, inaugurando mi vida de investigador, no me ha dejado de preocupar en ningún momento, junto a otros posibles temas en los que haya trabajado paralelamente, la problemática cuestión de la cultura barroca. Desde tantos de sus aspectos, tan complejos y tornasolados, he tratado de indagar qué era esa cultura en la cual se hallaban inmersos y con cuyos elementos tenían que hacerse su propia existencia personal los hombres del siglo XVII. Si la relación personalidad-cultura es siempre determinante de los modos de ser que ante el historiador desfilan, quizá en pocas épocas la segunda parte de ese binomio haya tenido la fuerza —no aceptada fácilmente, sino discutida y sometida a profunda tensión— que en el Barroco. Estudiar éste es situarse, por de pronto, ante una sociedad sometida al absolutismo monárquico y sacudida por apetencias de libertad: como resultado, ante una sociedad dramática, contorsionada, gesticulante, tanto de parte de los que se integran en el sistema cultural que se les ofrece, como de parte de quienes incurren en formas de desviación, muy variadas y de muy diferente intensidad.

En 1944 apareció mi *Teoría española del Estado en el siglo XVII*. Había allí subyacente toda una concepción del Barroco, pero no me consideré suficientemente provisto de respuestas satisfactorias a tantas preguntas que, de los materiales

con los que trabajaba, saltaban disparadas sobre mí, como para atreverme a desenvolver explícitamente esa concepción (por otra parte, como es de suponer, llena entonces de oquedades que sólo una larga y paciente investigación ulterior me permitiría ir llenando). Creo que a partir de aquel momento no han pasado los días sin reflexionar —por lo menos, en la mayor parte de ellos— sobre algún punto del campo del Barroco y sus alrededores, sin escribir algunas páginas sobre el tema. Extensas partes de otros libros míos anteriores han tratado ya de la historia y de la comunidad política, del Estado moderno y de la sociedad en que éste se inserta en el Renacimiento y en el Barroco. Aparte de esto, he podido contar —porque, al tiempo de escribir esta obra, he ido revisándolos para reunirlos en un volumen— con quince estudios monográficos dedicados a delimitados aspectos de esa segunda época. En tales condiciones, creo que puedo aportar algunas palabras que contribuyan a esclarecer la de suyo turbia imagen de la época barroca, o tal vez quizá a embrollarla definitivamente.

Fue en una institución cultural española, en Roma —había ido allí invitado a hablar, en la universidad, sobre el Estado moderno—, donde en 1960 me arriesgué a presentar ya en una conferencia el primer intento de un esquema de interpretación general de la cultura barroca. No necesito añadir que el término «general» aquí resulta de todos modos bastante reducido, porque en ningún caso, ni entonces ni ahora, mi construcción interpretativa traspasa los límites de la historia social de las mentalidades, en la que, según consta a quienes me conocen, me vengo moviendo desde bastante tiempo atrás, precisamente desde que di comienzo a los trabajos que por primera vez se esbozaban en dicha conferencia. Luego tuve ocasión de hablar del tema en universidades españolas. Lo desenvolví posteriormente en una conferencia y un seminario —otoño de 1966— en la École des Hautes Études. Más tarde, tuve excelente ocasión de contrastar y ordenar más amplia y sistemáticamente mis ideas, cuando, habiendo sido nombrado catedrático

asociado de la Universidad de París-Sorbona, pude en ella desenvolver todo un curso oral del llamado, en el régimen universitario francés, segundo ciclo, en 1970-1971. Finalmente, en 1972-1973, di un curso de doctorado en mi facultad de la Universidad Complutense de Madrid. Si alguno de los que me han escuchado en cualquiera de las citadas ocasiones, toma en sus manos estas páginas, comprobará fácilmente que, sin dejar de mantenerse invariables las líneas generales de mi interpretación, el desarrollo sistemático de la misma y, quizá también, en buena parte, los materiales empleados cada vez han cambiado lo suficiente uno y otros para hacer nuevo el conjunto. De todos modos, esta breve narración autobiográfica con que empiezo ahora no tiene más que un modesto objetivo: no pretendo sino evitar se me pueda achacar improvisación e impaciencia. En los últimos meses he revisado una vez más mi trabajo y he alcanzado una última versión del libro que aquí se ofrece. Es posible que debiera haber esperado y ensayado muchas versiones más. Pero no tengo fuerzas para ello, ni puedo desatender la llamada de otras cuestiones que ahora me preocupan; sobre todo —dicho sinceramente—, buena o mala, creo haber logrado esa versión general de la cultura barroca que ha venido siendo para mí una necesidad desde que inicié mi ocupación profesional en la investigación histórica y acerca de la que durante tanto tiempo me he estado interrogando.

En el considerable plazo de esos años a los que me refiero tuve la singular fortuna de contar, en alguna ocasión, con la contradicción sugestiva, incitadora, de un maestro de quien he discrepado y a quien he admirado por encima de todas nuestras diferencias de opinión. Me refiero a don Américo Castro. El lector del libro que aquí le presento comprenderá desde las primeras páginas que una de las bases en que nuestro sistema se apoya principalmente es la de que el Barroco español no es sino un fenómeno inscrito en la serie de las diversas manifestaciones del Barroco europeo, cada una de ellas diferente de las demás y todas ellas subsumibles bajo la única y general cate-

goría histórica de «cultura del Barroco». Aunque, no sólo en el caso de España sino también en el de otros países, las diferencias puedan ser mayores en unos momentos, o, dicho más rigurosamente, en unos períodos históricos que en otros —ahí está el ejemplo, para ventaja suya, de Inglaterra—, siempre hay una estructura básica común, un marco que abarca la cultura del Occidente europeo, con pinceladas más o menos vigorosas que distinguen un sector de otro. Desde este punto de vista, mi tesis sobre la cultura del Medievo, o sobre la del siglo XVI —llamémosle plenamente Renacimiento—, o sobre la de la Ilustración en nuestro tan atrayente siglo XVIII, no menos que la que nos encontramos en el calidoscópico siglo del Barroco, es que en la historia de España pueden estudiarse todas ellas paralelamente a las de los otros países occidentales europeos, seguros de que los problemas tienen mucho de común y las soluciones intentan tenerlo también, aunque en ocasiones sea mayor y más dramática la diferencia en este plano. Don Américo, sin embargo, como es bien sabido, no quería oír hablar de un Barroco español (no ya idénticamente —cosa que, claro está, ninguno intentaría—, pero ni siquiera unívocamente a como la expresión se utiliza hablando del Barroco francés, italiano, etc.). Cuando publicó su estudio *Cómo veo ahora el Quijote*, don Américo, al enviarme un ejemplar con afectuosa dedicatoria, lo acompañó de una breve carta que me es gratísimo reproducir aquí, en parte, por la alusión que contiene a mi punto de vista sobre el barroco, expuesto en trabajos anteriores, alguno de los cuales le había llevado días antes:

> Mi querido Maravall: Muy agradecido le estoy por haberme enviado ese análisis lexicográfico *de estadista*, tan lleno de vida y de espíritu contemporáneo —tal vez estuviera aquel espíritu tan empapado de *arbitrariedad* como de antimaquiavelismo—.
>
> ... Me ha gustado mucho su estudio, y por eso lo he leído, no obstante mis agobios y tristezas. Respeto mucho las ideas de los bien intencionados y muy doctos, lo que es com-

patible con alguna amistosa discrepancia. No me parece que *barroco* sea un agente o promotor de historia; valdrá para las construcciones arquitectónicas, edificadas en cierto modo en serie; pero lo en verdad activo en la vida y el pensar colectivos fue el estado en que se encontraban dentro de sus vidas los propulsores de cada historia particular (son abismales las diferencias, en el siglo XVII, entre Inglaterra, Francia, España, Italia y Alemania; carecen de un común denominador dotado de dimensión historiable).

En nada afecta esta observación al subido valor de su artículo, y al interés con que lo ha leído este su amigo que le envía un muy cordial abrazo, — AMÉRICO CASTRO

Don Américo conocía de una larga conversación los puntos principales de esta interpretación del Barroco en la que yo trabajaba. Al insertar ahora, en el libro que le anuncié y que él ya no ha podido conocer, su anticipada opinión sobre el tema, quiero que mi respuesta discrepante sea un homenaje. Discrepar y estimar es una doble función enriquecedora que pocas veces ejercita el español. Yo, que tanto disiento de tesis y opiniones que he visto circular a mi alrededor, creo sinceramente que en practicar aquel doble ejercicio se encuentra uno de los goces más exquisitos, moral e intelectualmente.

Todavía quisiera añadir algo que para mí tiene importancia y creo puede tenerla, hasta cierto punto, con abstracción de mi circunstancia personal, para los lectores de este libro de historia. Es posible que algunos se hayan escandalizado al leer en el subtítulo de mi obra estas palabras: «Análisis de una estructura histórica». Y pienso que si la palabra *análisis* puede haber suscitado alguna sorpresa al hallársela empleada en este lugar, quiero decir, en relación con los desarrollos que siguen, estoy seguro de que es el término *estructura* el que habrá provocado francos reparos al referirlo al método y contenido del presente libro. ¿Cómo es —se preguntará más de uno— que se presenta como estudio de estructura un libro en que no se tropieza con los aspectos «formalistas» del estimable —y con

razón— estructuralismo, tan cultivado, mejor o peor, en el día de hoy? Yo digo que el libro es estudio de una estructura y no un estudio de estructura, lo cual no es exactamente lo mismo. Pero creo, además, que estoy obligado a dar una respuesta al lector sobre por qué razón he usado del vocablo *estructura*. Lo que no podré evitar es que esa respuesta haya de tener también un cierto tono autobiográfico. La cuestión científica que entraña el uso que yo he hecho de ese concepto tan comentado hoy, lleva pegada inescindiblemente una cuestión personal.

En 1958 se publicó —lo que quiere decir que llevaba ya varios años a vueltas con él— un libro mío que no me atreví a titular más que *Teoría del saber histórico*, en el cual no pretendía otra cosa que hacer un poco de luz sobre los trabajos de investigación histórica que habían empezado a ocuparme alrededor de unos veinte años antes y en los que tantos otros investigadores meritoriamente trabajaban (no hace falta aclarar que empleo la palabra investigación en el sentido de busca de una interpretación científica y no de mera busca documentalista). Había que cambiar, en mi opinión, el esquema lógico del saber histórico, un poco inspirándose, aunque fuera de lejos todavía, en los grandes y maravillosos cambios acontecidos en el proceso lógico de conceptuación de la ciencia natural. A una historia inmersa en el puro conocimiento de unos hechos —o de unos simples datos, llamados de otro modo— individuales, singulares a ultranza, irrepetibles, lo que quiere decir, por consiguiente, a una historia entregada a un nominalismo insuperable, había que enfrentar una historia, hecha de datos, claro está —cuantos más y más depurados mejor—, pero que no se satisfacía con ellos y no se detenía en su trabajo hasta llegar a poder presentarse como un conocimiento de conjuntos. Los *conjuntos históricos* eran, para mí, el objeto del conocimiento histórico. Cabía incluso decir —y así se decía en aquellas páginas— que el hecho histórico es siempre un conjunto (advirtamos de paso, en este punto, que la fecha

de publicación del original inglés de la obra de E. H. Carr *What is history?* es la de 1961, y que del mismo año es el original francés de la de R. Aron *Dimensions de la conscience historique*). Esos «conjuntos», claro está, no son cosas que sólidamente trabadas estén ahí, en la realidad nuda de las cosas físicas. Son construcciones mentales que monta el historiador, en las que hallan su sentido las múltiples e interdependientes relaciones que ligan unos datos con otros. «Conocer una realidad histórica, captar su sentido, es hacerse inteligible la relación entre las partes y el todo, en esos conjuntos que constituyen el objeto de la historia». «Ello supone que nuestro conocimiento de hechos no nos da nunca hechos absolutamente objetivos, sino procesos de observación, en los que, primero, aquéllos resultan forzosamente alterados, y, segundo, en los cuales ponemos más de lo que en los puros hechos (o datos) hallamos, es a saber, una teoría interpretativa». Pero la teoría que el historiador construye, aplicando su observación a un campo que previamente constituido por ella misma levanta, es la imagen mental de un conjunto, o simplemente es el conjunto que interpretativamente ha relacionado en sus partes la mente del observador. Y a esto es a lo que en nuestro libro de 1958 —desenvuelto en mi cátedra de Madrid, desde 1955— dimos el nombre de «estructura», sustituyendo por el concepto que expresábamos con tal término los que, más o menos parecidos, con las palabras de «series», «formaciones», «leyes», «tipos ideales», se habían ensayado por otros investigadores precedentemente y, a nuestro entender, insatisfactoriamente para un historiador. «Los hechos históricos no son cosas; su realidad ante la historia como ciencia es su posición en un proceso de relaciones. El enunciado de esa posición tiene un valor de ley y puede considerarse como una ley en cuanto nos da la posición de todos y cada uno de los hechos en relación con todos los demás» —aclaremos que *todos* aquí hace referencia, como en el libro se explica, a «todos» los hechos seleccionados por el historiador, en la medida en que los ha abstraído de una masa

de ellos, en sí inabarcable—. Este tipo de enunciados no son los que responden al concepto clásico de ley; los que por esa vía se alcanzan son diferentes, más complejos y no se repiten. Por eso nosotros, en la fecha que hemos indicado, usamos del término «estructura». «Estructura histórica, decíamos, es para nosotros la figura —o construcción mental— en que se nos muestra un conjunto de hechos dotados de una interna articulación, en la cual se sistematiza y cobra sentido la compleja red de relaciones que entre tales hechos se da»; pero que no se puede dar, insistamos en ello, sin que intervenga la observación del historiador. Ningún hecho es la Revolución Francesa, miles de hechos no son la Revolución Francesa, si en ellos no advertimos el nexo que los relaciona en un conjunto estructurado. En cambio, «siempre que un conjunto se nos ofrece como una totalidad distinta de la sucesión de sus datos, estamos en presencia de una estructura» [1].

He aquí por qué cerca de veinte años después de haberla empleado como base de nuestra concepción del trabajo de historiador y más de quince después de haber publicado la obra en que esa concepción se expone, nos consideramos ahora autorizados plenamente a utilizarla, para designar con ella una de nuestras construcciones interpretativas que creemos se ajusta fielmente a aquellos supuestos teóricos. Antes de 1958 —quedémonos con esta fecha como incuestionable—, muy pocos eran los que empleaban la palabra estructura para designar conceptos, más o menos emparentados, en el terreno de la teoría de las ciencias humanas. Y en los pocos casos en que se hablaba de ella, no había salido del círculo de iniciados en torno a algún maestro. Las famosas conversaciones de Lévi-Strauss, ante la radio francesa, son de 1959. Sólo después de 1960 se expande ese término, algo más tarde se habla de «estructuralismo» y aparecen ya los nombres de los estructuralistas que hoy circulan.

1. *Teoría del saber histórico*, 3.ª ed., Madrid, 1967, págs. 87, 134 y 189.

Con lo dicho hasta aquí no pretendemos defender una originalidad. Ahora y en todo momento, nuestra pretensión no es otra que la de poder considerar, más modestamente —al modo de tantos que trabajan en otros campos de la ciencia—, que hemos llevado a cabo una investigación la cual ofrece un valor acumulativo de manera que en ella y sobre ella pueda apoyarse la que realicen otros colegas.

Necesito confesar algo, antes de terminar este prólogo. En mi trabajo de historiador, me pongo a observar los datos que he llegado a reunir, ensayo una u otras hipótesis sobre ellos y sólo después tal vez advierto si el tono que ofrece la línea interpretativa resultante es favorable o adverso, pesimista u optimista. Creo no haber corregido nunca una opinión, llevado del propósito de dar un giro a ese tono estimativo. Con el eminente historiador Sánchez-Albornoz —maestro en la historia institucional española, a quien tanto debemos— coincido en creer en la lenta pero continua transformación de la realidad histórica de los pueblos, aunque pienso también con él en la acción de largo alcance —a veces, multicentenaria— de factores que él gusta en llamar constantes históricas. La presencia de factores de tal condición da lugar a que, cuando contemplemos y comparemos períodos históricos diferentes de la vida de un pueblo, si bien siempre serán irreductibles a meros ejemplos de repetición, probablemente con frecuencia presentarán elementos comunes. Es así como, indudablemente, puede darse el caso de que, entre lo que en este libro escribimos y aspectos que hoy presenciamos, se puedan subrayar similitudes, aunque sería de una ingenuidad inadmisible juzgar que se trate de situaciones cuyo diagnóstico se pueda aproximar. Sin embargo, en supuestos semejantes, podemos encontrarnos con la presencia de influencias negativas, bajo cuya acción se pueden repetir (por muy diferenciados que sean los conjuntos en que aparecen) consecuencias de inmovilismo, de anquilosis, de estructuras fosilizadas, cuya conservación opera manteniendo injustas desigualdades a través de los tiem-

pos. Se comprenderá entonces la obligación en que el historiador se encuentra de contener sus estimaciones personales, a fin precisamente de que el juego de aquéllas sea tomado en cuenta lo más objetivamente posible por cuantos tienen a su cargo el compromiso de configurar el presente. En fin de cuentas, lo más propio de la historia es garantizar que pueda cambiarse, de verdad, la marcha de un pueblo, que se le faciliten esos saltos en su órbita, esto es, que, en último término, se le abra vía libre a la plena posibilidad de gobernarse y hacerse a sí mismo.

INTRODUCCIÓN

LA CULTURA DEL BARROCO COMO UN CONCEPTO DE ÉPOCA

Entre los diferentes enfoques que pueden ser válidos para llegar a una interpretación de la cultura barroca —cuyos resultados, por la misma diversidad de aquélla, serán, eso sí, siempre parciales—, nosotros hemos pretendido llevar a cabo una investigación sobre el sentido y alcance de los caracteres que integran esa cultura, de manera que resalte su nexo con las condiciones sociales de las que depende y a cuya transformación lenta, a su vez, contribuye. Tal vez este punto de vista pueda habernos dado un panorama más amplio y sistemático; pero también hemos de aceptar una limitación inexorablemente ligada a nuestra visión: el Barroco ha dejado de ser para nosotros un concepto de estilo que pueda repetirse y que de hecho se supone se ha repetido en múltiples fases de la historia humana; ha venido a ser, en franca contradicción con lo anterior, un mero concepto de época. Nuestra indagación acaba presentándonos el Barroco como una época definida en la historia de algunos países europeos, unos países cuya situación histórica guarda, en cierto momento, estrecha relación, cualesquiera que sean las diferencias entre ellos. Derivadamente, la cultura de una época barroca puede hallarse también, y efectivamente se ha hallado, en países americanos sobre los que repercuten las condiciones culturales europeas de ese tiempo.

No se trata, ciertamente, de definir el Barroco como una época de Europa, emplazada entre dos fechas perfectamente definidas, al modo que alguna vez se nos ha pedido. Las épocas históricas no se cortan y aíslan unas de otras por el filo de un año, de una fecha, sino que —siempre por obra de una arbi-

traria intervención de la mente humana que las contempla— se separan unas de otras a lo largo de una zona de fechas, más o menos amplia, a través de las cuales maduran y después desaparecen, cambiándose en otras, pasando indeclinablemente a otras su herencia. Desde 1600, aproximadamente (sin perjuicio de que ciertos fenómenos de precoz significación barroca se anuncien años antes, en los últimos tiempos del manierismo miguelangelesco, y, entre nosotros, con la construcción de El Escorial), hasta 1670-1680 (cambio de coyuntura económica y primeros ecos de la ciencia moderna en lo que respecta a España; Colbert y el colbertismo económico, político y cultural en Francia; franco arranque de la revolución industrial en Inglaterra). Cierto que, hasta dentro del siglo XVIII, pueden descubrirse manifestaciones barrocas que cuentan entre las más extravagantes y extremadas, pero bien se sabe que el sentido de la época es otro. Concretándonos, pues, a España, los años del reinado de Felipe III (1598-1621) comprenden el período de formación; los de Felipe IV (1621-1665), el de plenitud; y los de Carlos II, por lo menos en sus dos primeras décadas, la fase final de decadencia y degeneración, hasta que se inicie una coyuntura de restauración hacia una nueva época antes de que termine el siglo [1].

Barroco es, pues, para nosotros, un concepto histórico. Comprende, aproximadamente, los tres primeros cuartos del siglo XVII, centrándose con mayor intensidad, con más plena significación, de 1605 a 1650. Si esta zona de fechas está referida especialmente a la historia española, es también, con muy ligeros corrimientos, válida para otros países europeos —aunque en Italia, con los nombres de Botero, de Tasso, etc., tal vez convenga adelantar su comienzo, por lo menos en algunos aspectos del arte, de la política, de la literatura, etc.—.

Esto quiere decir que renunciamos a servirnos del término

1. Véase López Piñero, *Introducción de la ciencia moderna en España*, Barcelona, 1969: distingue unos períodos para la crisis del pensamiento científico español muy aproximados a los que aquí establecemos.

«barroco» para designar conceptos morfológicos o estilísticos, repetibles en culturas cronológicamente y geográficamente apartadas. Seguramente, se pueden establecer ciertas relaciones entre elementos externos, puramente formales, del Barroco en Europa, durante el siglo XVII, y los que presentan épocas históricas muy diferentes de áreas culturales entre sí distantes. Que una cultura dispone siempre de préstamos y legados, los cuales le llegan de otras precedentes y lejanas, es algo fácil de comprobar. Recordemos la considerable y curiosa cosecha de temas iconográficos que el oriente sudasiático aporta a la Edad Media europea, según ponen de manifiesto con ingeniosa erudición algunos estudios de Baltrusaitis [2]. Pero esos antecedentes, influencias, etc., no definen una cultura. Nos dicen, a lo sumo —y ya es bastante—, que una cultura de un período determinado está abierta a corrientes exóticas, cuenta entre sus elementos con una movilidad geográfica —recuérdese, como ejemplo, la introducción de la cúpula en el arte prerrománico catalán [3] o el título de «basileus» que se da a algún rey asturiano o británico—[4]. Tal vez nos exigen que tengamos que señalar en ella, para caracterizarla, la dependencia de una lejana tradición (éste es el caso del arte mozárabe, tronco visigodo con elementos islámicos [5]. En otro tipo de ejemplos, las metáforas en que hasta el siglo XVIII se expresa la concepción estamental europea de la sociedad tienen antecedentes brahmánicos) [6]. Pero en todos estos casos no se trata, propiamente, de un parentesco intracultural, sino más bien de aportaciones aisladas que se integran en conjuntos diferentes. Ni la mera coincidencia en la utilización de elementos separados, ni la repetición de aspectos formales cuya conexión, en cada caso,

2. J. Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, París, 1955.
3. Véase Puig y Cadafalch, *Le premier art roman*, París, 1928.
4. Véase mi obra *Concepto de España en la Edad Media*, Madrid, 1954; ejemplos citados en las págs. 403 y sigs.
5. Véase Gómez Moreno, *Las iglesias mozárabes*, t. I, Madrid, 1919.
6. Ossowski, *Estructura de clases y conciencia social*, Madrid, 1969, páginas 27 y sigs.

se da con sistemas muy diferentes, puede ser base, a nuestro juicio, para definir culturas que cabalgan sobre siglos y regiones geográficas de muy otros caracteres. Esas correlaciones morfológicas, establecidas sobre la abstracción de tantos otros aspectos con los que se quiere definir un momento cultural, no dicen nada —o dicen muy poca cosa— al historiador. La rebusca y formulación de las mismas no son sino un juego de ingenio, que de ordinario se reduce a una amena arbitrariedad. No obstante, es posible que se puedan fundar en el reconocimiento de aquellas correspondencias, a través del tiempo y del espacio, algunas generalizaciones, cuya aplicación en otros campos del conocimiento no discutimos. Pero nosotros nos colocamos en el terreno de la historia social, la cual es, por de pronto, historia: el objeto de ésta no es reducir la toma en consideración de sus datos observables, de manera que su observación —y toda posible inducción resultante— se mantenga tan sólo en el somero nivel de los aspectos recurrentes, a través de fases distintas del pasado humano. Su propósito es alcanzar un conocimiento lo más sistemático posible de cada uno de los períodos que somete a su estudio, sin perjuicio de que no renuncie a compararlos después con la mayor precisión que pueda alcanzar —siquiera se oriente en ello no a establecer generalizaciones abstractas, sino a completar el mejor conocimiento de cada época en concreto—. De esa manera, su método consiste en tomar en cuenta los más de los datos que consiga y los más diversos entre sí de cuantos una época ofrezca, para interpretarlos en el conjunto en que se integren. Y claro está que sin prescindir, en su caso, de los que revelen semejanzas o congruencias con otras épocas. En nuestro supuesto, todo ello se orienta no a descubrir barrocos desde el antiguo Egipto a la presente América, sino a completar el panorama de conexiones entre hechos de múltiple naturaleza que nos hagan conocer mejor lo que fue el Barroco, en tanto que período único de la cultura europea, desarrollado en los decenios que hemos dicho del siglo XVII.

También, al hacer referencia a fenómenos que en páginas siguientes tomaremos en cuenta de muy variados campos —aunque no procedan, contrariamente a como nos planteábamos en el supuesto anterior, de lugares y de siglos diversos y alejados—, necesitaremos, no obstante, hacer también una aclaración. No esperemos encontrarnos con similitudes o parentescos morfológicos que aproximen desde fuera los hechos, ni con manifestaciones de un estilo que inspire desde dentro fenómenos de toda clase: económicos, políticos, religiosos, artísticos, literarios, etc. Pero creemos, sí, que en estos casos, en cualquiera de los campos de los hechos humanos, se puede hablar congruentemente de Barroco en un momento dado. Cuando en 1944 publiqué mi libro sobre el pensamiento político español «en el siglo XVII», decía ya en el prólogo que en ese libro bien pudiera haber escrito en el título, sustituyendo a las palabras que acabamos de citar entrecomilladas, estas otras: «en la época del Barroco» [7]. Como en aquella fecha tal expresión hubiera resultado todavía un tanto insólita, renuncié a ponerla al frente del volumen. Muchos años después, en 1953, un especialista de la historia de la pintura [8], hablando del Barroco en tanto que concepto de una época, el siglo XVII, echaba de menos un estudio sobre el pensamiento político barroco: para esa fecha mi libro había sido ya escrito y poco después sería publicado en francés, con un prólogo de Mesnard en donde destacaba ese planteamiento básico que traía de nuevo nuestra obra. Algunos autores alemanes han hablado, en otro terreno, de «teología barroca», expresión a la que era más fácil de llegar porque, aunque hoy nos parezca insostenible, durante mucho tiempo la aparición y desarrollo de la cultura barroca se ha ligado estrechamente al factor religioso [9]. Hoy se

7. Véase mi *Teoría española del Estado en el siglo XVII*, Madrid, 1944.

8. R. Huyghe, «Classicisme et Baroque dans la peinture française du XVII^e siècle», *XVII^e Siècle*, núm. 20, París, 1953.

9. Desde Weisbach, Gothein y tantos otros, hasta el traductor al francés

ha hecho ya habitual hablar de la ciencia barroca, del arte de la guerra del Barroco, de la economía barroca, de la política barroca, etc. Claro que en esto hay que andar con mucho cuidado. Puede haber cierta correspondencia entre caracteres externos o formales que se den en uno y otro campo. Sin duda que ciertos aspectos de la arquitectura de la época o del retrato pictórico pueden ser, a modo de ejemplo, especialmente aptos para encajar una referencia a la condición mayestática de los reyes absolutos barrocos; pero frente a la arbitraria conexión, propuesta por Eugenio d'Ors, entre cúpula y monarquía [10], me hacía observar Mousnier en una ocasión que no hay ningún palacio real del XVII con cúpula que lo centre y lo corone. No sé si se podrían establecer semejanzas entre la técnica de la navegación y las *Soledades* de Góngora o entre los *Sueños* de Quevedo y la economía del vellón. Estoy seguro de que ensayos de este tipo resultarían divertidos de leer, pero temo que hicieran prosperar poco el conocimiento histórico de la época. Nuestra tesis es que todos esos campos de la cultura coinciden como factores de una situación histórica, repercuten en ella y unos sobre otros. En su transformación, propia de la situación de cada tiempo, llegan a ser lo que son por la acción recíproca y conjunta de los demás factores. Es decir, la pintura barroca, la economía barroca, el arte de la guerra barroco, no es que tenga semejanzas entre sí —o, por lo menos, no está en eso lo que cuenta, sin perjuicio de que algún parecido formal quizá pueda destacarse—, sino que, dado que se desenvuelven en una misma situación, bajo la acción de unas mismas condiciones, respondiendo a unas mismas necesidades vitales, sufriendo una innegable influencia modificadora por parte de los otros factores, cada uno de éstos resulta así alte-

---

de mi obra citada en la nota 7, que quiso presentar el pensamiento en ella estudiado «dans ses rapports avec l'esprit de la Contre-Réforme». Sobre el tema de la metafísica y la teología barrocas, véase L. Legaz, *Horizontes del pensamiento jurídico*, Barcelona, 1947, págs. 93 y sigs.

10. *Las ideas y las formas*, Madrid, s.a.

rado, en dependencia, pues, del conjunto de la época, al cual hay que referir los cambios observados. En esos términos, se puede atribuir el carácter definitorio de la época —en este caso, su carácter barroco— a la teología, a la pintura, al arte bélico, a la física, a la economía, a la política, etc., etc. Es así como la economía en crisis, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, las guerras económicas y, junto a esto, la vigorización de la propiedad agraria señorial y el creciente empobrecimiento de las masas, crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represiva que están en la base de la gesticulación dramática del hombre barroco y que nos permiten llamar a éste con tal nombre.

Así pues, el Barroco es para nosotros un concepto de época que se extiende, en principio, a todas las manifestaciones que se integran en la cultura de la misma [11]. Fue por la vía del arte por donde se llegó a identificar el nuevo concepto de una época en la cultura italiana, cuando tan gran conocedor del Renacimiento como Burckhardt advirtió que las obras que contemplaba en Roma, después del período renacentista y en un plazo de años determinado, tenían, en sus deformaciones y corrupciones de modelos anteriores, unos caracteres que aparecían como propios de un tiempo en alguna manera diferente. Y Gurlitt, historiador de la arquitectura romana, sobre 1887 observó, en las iglesias que estudiaba, formas desordenadas del clasicismo renacentista, diferentes a primera vista entre sí, ciertamente, pero descoyuntadas por el mismo torbellino de una expresión desordenada cuyos productos todos se encuadraban también entre unas fechas. Así resultó que las primeras observaciones sobre el Barroco y las vacilantes estimuaciones sobre el

11. Sánchez Cantón, que no tenía inconveniente en ampliar el concepto a artes y letras, pedía en cambio una delimitación cronológica lo más aproximada posible en «El Barroco español: Antecedentes y empleo hispánicos de *Barroco*», en *Manierismo, Barroco, Rococó* (Convegno Internazionale, Roma, 1960), Roma, 1962.

mismo surgieron referidas ya a una época más o menos definida: aquella que sigue al Renacimiento clasicista. Wölfflin se atrevió a extender la nueva categoría a un área más extensa: la literatura. Cuando los caracteres señalados en esa serie de obras fueron ampliados a otros campos, el concepto de época para definir esa nueva cultura posrenacentista quedó preparado y, con ello, su extensión a los diversos sectores de una cultura y al grupo de países en que aquélla se extendiera.

A medida que el interés por el Barroco iba creciendo y se enriquecía la investigación sobre el mismo, cambiaba a su vez la estimación de sus obras y se iba haciendo más compleja y ajustada la interpretación del mismo. El trabajo investigador y la valoración positiva de la etapa barroca en la cultura europea partió de Alemania, para pasar rápidamente a Italia, después a España, a Inglaterra y, finalmente, a Francia, donde el peso de la tradición, llamada del clasicismo —considerada hace aún pocos años incompatible con el Barroco—, dificultó la comprensión de éste, por lo menos hasta fechas próximas (siempre con alguna excepción que hay que tomar como precedente, por ejemplo la de M. Raymond). Al presente, sin embargo, proceden de investigadores franceses algunos de los trabajos más sugestivos. El cambio en el planteamiento histórico de la interpretación del Barroco puede ilustrarse con una de sus manifestaciones más extremadas, la del sociólogo historiador Lewis Mumford, para quien el Renacimiento viene a ser la fase inicial de una nueva época que alcanza su pleno sentido en el Barroco: podemos, conforme a su tesis, caracterizar al Renacimiento, con toda su preceptiva pureza, como la primera manifestación del Barroco subsiguiente [12]. De esta te-

12. *La cité à travers l'histoire*, trad. fr., París, 1964, pág. 446. Refiriéndose a la nueva época, L. Mumford hace esta caracterización: «sobre el plano económico se afirma el predominio de un capitalismo mercantil, mientras que coagulaban las estructuras políticas de un Estado nacional bajo un gobierno despótico y se imponía una mentalidad nueva, apoyada sobre una concepción mecánica de la física, cuyos postulados inspiraban ya de tiempo atrás la organización del ejército y la de las órdenes religiosas» (pág. 439). Éste es,

sis conviene subrayar el definitivo reconocimiento de un lazo condicionante entre ambos períodos y la estimación del alto valor positivo que hay que atribuir al Barroco en la cultura europea.

Claro que, ante esto que acabamos de escribir, no cabe pensar que nos refiramos a estimaciones personales, subjetivas sobre las obras de los artistas, políticos, pensadores, literatos, etc., de la época barroca —algo así como pudiera ser atribuirles calidades de buen o mal gusto, conforme a las preferencias esgrimidas por cada historiador—. Si los primeros casos de uso de la voz «barroco», para calificar determinados productos de la actividad creadora de poetas, dramaturgos, artistas plásticos, surgieron en el siglo XVIII teñidos de sentido peyorativo; si, por el contrario, luego y en otras circunstancias, como en la España del segundo cuarto de este siglo, en torno al movimiento gongorino se levantó un cálido entusiasmo por las creaciones barrocas, de una y otra cosa hemos de prescindir aquí. La apelación al gusto personal perturba la visión de un fenómeno cultural y, mientras el estudio de éste cuente con estimaciones de tal naturaleza, estamos expuestos a no acabar de ver con claridad las cosas. En un libro que contiene muchas aportaciones válidas, pero también muy serias limitaciones, V. L. Tapié, estudiando el Barroco en comparación con el Clasicismo, parte de contraponer la permanente admiración que, según él, produce una obra de carácter clásico, como Versalles, y el rechazo que el buen gusto actual experimenta ante una producción barroca [13]. Pero en los mismos años en que escribe Tapié, un joven investigador, J. G. Simpson —con el que volveremos a encontrarnos—, a la par que estima a Versalles impregnado de barroquismo, pese a sus detalles clasicistas, nos dirá que su

sin duda, un aspecto esencial de la cuestión: la utilización de elementos mecánicos y racionales que el pensamiento de la ciencia y de la técnica moderna proporciona para el logro de los objetivos extrarracionales, mágicos, que calculadamente se plantea el Barroco. Es la doble faz de la época en la que desde hace muchos años venimos insistiendo.

13. *Baroque et Classicisme*, París, 1957, pág. 26.

desmesura y falta de proporción nos hace perdernos allí: «la grandeza se convierte en megalomanía» [14].

La participación de investigadores de diferentes países en el área de estudios sobre el Barroco enriqueció y contribuyó a dar más precisa orientación a la interpretación del mismo. Los alemanes —Wölfflin, Rigl, Weisbach—, si bien insistieron (más el primero que el último) en aspectos formales, pusieron ya de relieve la conexión con circunstancias históricas: la renovación llamada contrarreformista de la Iglesia, el fortalecimiento de la autoridad del papado, la expansión de la Compañía de Jesús, etc., todo lo cual llevó finalmente al sistemático planteamiento, tan influyente hace unos años entre nosotros, del Barroco como «arte de la Contrarreforma» [15]. Esta interpretación daba un máximo relieve al papel de Italia, sobre todo en el arte, reservando en compensación a Alemania una parte mayor en el Barroco literario. Debido al reconocimiento de esa predominante participación de Italia, fue posible apreciar mejor algo que ya hemos señalado: el nexo Clasicismo-Barroco, cuya afirmación lleva a decir a H. Hatzfeld que «allí donde surge el problema del Barroco, va implícita la existencia del Clasicismo» [16]. Hatzfeld observa que la conservación del ideal greco-latino y la aceptación de la *Poética* de Aristóteles van juntos en el origen del Barroco (recordemos el papel de la poética aristotélica de Robortello en Lope). Es interesante el panorama que Hatzfeld traza sobre la evolución del movimiento barroco: «Con inevitables diferencias entre generación y generación y con más o menos habilidad, la teorizante Italia, España, que experimentaba las formas italianas, y Francia, que, en lenta

14. Joyce G. Simpson, *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, París, 1962, pág. 112.

15. La obra de Weisbach, con tal título, se traduce y publica al castellano en 1948, con un inteligente estudio preliminar de E. Lafuente Ferrari, en que hace suyas la mayor parte de las tesis del autor, con interesantes matices.

16. *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, 1964, pág. 62. El pasaje corresponde al estudio sobre «Los estilos generacionales de la época: manierismo, barroco, barroquismo».

maduración, llegaba con plena conciencia teórica a sus creaciones, armonizaron sus particulares tradiciones nacionales literarias y lingüísticas en un estilo barroco. Esto equivale a decir que ciertas formas del Renacimiento italiano debían llegar a ser comunes a toda Europa, gracias a la acción mediadora y modificadora de España, y a culminar paradójicamente en el clasicismo francés» [17].

Tal distribución de papeles, respecto a la aparición y desarrollo de la cultura barroca, en la que se concede tan preponderante intervención a los países latinos y mediterráneos, no puede hacernos olvidar lo que significaron figuras centroeuropeas como un Comenius, cuya obra de pedagogo y moralista es decisiva en cualquier intento de definición del Barroco, y, por otra parte, las letras inglesas y el arte y pensamiento de los Países Bajos. Bajo esta nueva visión del tema, el Barroco cobra una amplitud, en su vigencia europea, muy superior a aquellas ya pasadas exposiciones del mismo que lo presentaban como un conjunto de aberraciones pseudoartísticas o literarias, impregnadas del mal gusto que el catolicismo contrarreformista habría cultivado en los países sujetos a Roma. Al mismo tiempo, se ofrece con una complejidad de recursos y resultados que hacen de ese período uno de los de más necesaria investigación para entender la historia de la Europa moderna. Y, en cualquier caso, no puede ya ser visto como consecuencia de un único factor, ni siquiera de las variadas consecuencias suscitadas por el mismo en el plano de la cultura, sino que se nos revela en conexión con un muy variado repertorio de factores que juntos determinan la situación histórica del momento y tiñen todas las manifestaciones de la misma con esos caracteres emparentados y dependientes entre sí que nos permiten hablar, en un sentido general, de cultura del Barroco.

17. *Op. cit.*, pág. 106. «El clasicismo francés presenta la misma tensión específica del Barroco entre la sensualidad y la religión, la misma morbidez, el mismo *pathos* que el barroco español»; véase R. Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, trad. española, Caracas, 1968, pág. 67.

R. Wellek pensó con mucha razón que los factores estilísticos no eran suficientes, ni tampoco los meramente ideológicos: quizá el camino estuviera en unir unos a otros, aunque tampoco el resultado parecía satisfactorio [18]. Desde luego, es perfectamente lícito, desde una perspectiva dada por la cultura barroca, hacer el estudio de uno u otro de los autores del siglo XVII en relación a uno solo de esos factores, más o menos monográficamente tomado —Shakespeare, Quevedo, Racine, etc.—. Y siempre un trabajo de esta naturaleza será útil para aclarar el sentido de un autor y su posición en el conjunto; pero de ello no cabe esperar el esclarecimiento de la cultura barroca, para entender la cual es necesario considerar los factores estilísticos e ideológicos enraizados en el suelo de una situación histórica dada. Vistos separadamente, es posible que esos elementos se repitan en el tiempo, se den en siglos muy distantes; pero en su articulación conjunta sobre una situación política, económica y social, forman una realidad única. Es a una de esas irrepetibles realidades (tal como se combinaron una serie de factores en el siglo XVII) a la que llamamos Barroco. Por eso decimos que es éste un concepto de época.

Y una observación paralela puede darse respecto a la otra coordenada de la historia: el espacio. Si elementos culturales, repitiéndose, aparecen una y otra vez en lugares distintos, consideramos, sin embargo, que tan sólo articulados en un área geográfica —y en un tiempo dado— forman una estructura histórica. Eso que hemos llamado *concepto de época* abarca, pues, los dos aspectos. Y esa conexión geográfico-temporal de articulación y recíproca dependencia entre una compleja serie de factores culturales de toda índole es la que se dio en el XVII europeo y creó una relativa homogeneidad en las mentes y en los comportamientos de los hombres. Eso es, para mí, el Barroco. Volvamos a referirnos a Wellek: «el término barroco es

18. *Op. cit.*, capítulo sobre «El concepto del barroco en la investigación literaria», págs. 61 y sigs.

utilizado hoy en la historia general de la cultura para calificar prácticamente a todas las manifestaciones de la civilización del siglo XVII» [18 bis]. Con ello, a su vez, la mayor parte de Europa queda dentro de ese ámbito.

Así pues, ciudades de Centroeuropa, principados alemanes, monarquías, como en el caso inglés, repúblicas, al modo de los Países Bajos, señorías y pequeños estados italianos, regímenes de absolutismo en Francia y España, pueblos católicos y protestantes, quedan dentro del campo de esa cultura. La presentación de los poetas metafísicos ingleses de la primera mitad del XVII se hace hoy frecuentemente estimándolos como barrocos —en especial tras los estudios de A. M. Boose, de M. Praz y F. J. Warnke [19]—. Desde trabajos ya viejos, como el que Gerhardt dedicara a Rembrandt y Spinoza [19 bis], a otros más recientes, bien de carácter parcial, como el dedicado por A. M. Schmidt a la poesía [20], bien extendiéndose a panoramas más amplios, como el que traza A. Hauser [21], se insiste en la clara y fuerte presencia de un Barroco protestante, junto al de los países contrarreformistas, donde parecía no haber problema. (Hay una distinción, en el último de los autores citados, entre Barroco cortesano y Barroco burgués que nos parece más bien perturbadora, por lo que en otro capítulo veremos.)

Hace años —y esto resulta hoy bien significativo respecto al cambio acontecido—, los codificadores de la imagen de una Francia clasicista (D. Mornet, G. Cohen, L. Réau, etc.), tal como se generalizó en la enseñanza de los liceos, excluyeron toda concesión al Barroco, salvo para condenar cualquier posible contagio del mismo, como procedente de fuente española.

18 bis. *Op. cit.*, pág. 63.

19. Nos encontraremos con ellos en páginas sucesivas.

19 bis. Véase Gerhardt, «Rembrandt y Spinoza», *Revista de Occidente*, XXIII, 1929.

20. Véase «Quelques aspects de la poésie baroque protestante», *Revue des Sciences Humaines*, 1954, págs. 383-392.

21. *Historia social de la literatura y el arte*, trad. cast., t. II, Madrid, 1957.

Cuando E. Mâle dio fin a su monumental obra sobre la iconografía cristiana con un cuarto y último tomo dedicado al arte posterior al Concilio de Trento, aun admitiendo y desarrollando en él, con admirable erudición, el influjo de las doctrinas tridentinas sobre las artes plásticas, sin embargo, ni una sola vez se sirvió en sus páginas de la palabra «barroco» [22]. Muy diferentemente, H. C. Lancaster y, con él, R. Lebègue, llegaron ya a la conclusión de que de un país en cuya rica y multiforme cultura se han dado los misterios medievales, las tragicomedias del XVII, los melodramas del XIX, no era posible sostener seriamente que la *clarté* del Clasicismo fuera una constante histórica nunca abandonada [23]. Pero empezaron siendo investigadores de fuera, daneses, alemanes, ingleses, italianos, los que se dedicaron a sacar a luz el complejo fondo barroco de la cultura francesa del XVII. No sólo T. Hardy o Malherbe, Desmarets o Théophile de Viau, eran escritores barrocos, ni bastaba con conceder que entre los grandes lo fuera Corneille, frente a un Racine clasicista [24]. Dagobert Frey aproximaba ya como barrocos a Racine y Pascal [25], Rousset y Chastel colocan a Montaigne en el umbral de la nueva época [26]. Butler estudia bajo tal carácter al autor de *Britannicus* [27] y J. G. Simpson descubre un fundamental entronque barroco en Racine, en Molière, en Boileau [28]. Cabía esperar que se revelara ese fondo en los escritores del país del «je ne sais quoi...» [29]. Bofantini ha hablado de los «clásicos del Barroco francés», aplicando la expresión a todos los grandes escritores del XVII[30]. Y si estudios

22. *L'art chrétien après le Concile de Trente*, París, 1932.
23. Véase «La tragédie», *XVII^e Siècle*, núm. 20, 1953, pág. 258.
24. Tesis de Lebègue, *op. cit.*
25. *Gotik und Renaissance*, Augsburgo, 1929; véase Hatzfeld, *op. cit.*, pág. 24.
26. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, París, 1953; Chastel, «Sur le Baroque français», en *Trois études sur le XVI^e siècle*, París, 1954.
27. *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine*, París, 1959.
28. *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, cit. en nota 14.
29. Jankelevitch, *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, París, 1950.
30. Otros muchos, Spitzer, Auerbach, Vedel, F. Simone, A. Bruzzi, E. Rai-

parciales hablan de la poesía barroca francesa de la citada centuria [31], con Rousset poseemos hoy una de las exposiciones más completas y sugestivas sobre el Barroco francés, a la que ha añadido después este mismo autor una buena antología de la poesía de la época [32]. Rousset, tras el análisis de la obra poética de Malherbe y de la obra dramática de Corneille, llega a la conclusión de que en Francia las zonas aparentemente más clasicistas no son indemnes al movimiento barroco, de manera que los autores que por razones de su credo artístico parecieron oponerse entre sí polémicamente, no están tan apartados como se cree [33].

Por países, por grupos sociales, por géneros, por temas, los aspectos del Barroco que se asimilan en uno u otro caso, y la intensidad con que se ofrecen, varían incuestionablemente. Así puede explicarse la observación que se ha hecho de que si se mira a Le Brun en relación con Rubens parece menos barroco el primero que si se le compara con Rafael, o si se compara Mansart con Brunelleschi parece más barroco que si se le pone en relación con Borromini. Algo parecido podría decirse de Velázquez, entre Navarrete o Valdés Leal; de Góngora, entre fray Luis de León o Villamediana; de Rivadeneyra, entre Vitoria y Saavedra Fajardo. El Barroco y el somero clasicismo del XVII, diferenciados por matices superficiales sobre el tronco común que hunde sus raíces en la crisis del Manierismo, se superponen y se combinan en múltiples soluciones provisiona-

---

mondi, etc., han estudiado la amplia difusión del Barroco en Francia. Y si la investigación llevada a cabo por V. L. Tapié, Le Flem y otros ha podido identificar tan inmenso número de retablos barrocos en la Francia rural del oeste, sólo es posible que a esta curiosa proliferación se haya llegado por la autorizada y brillante influencia de unos focos cultos de irradiación barroca. El trabajo de los autores citados se expone en su reciente obra *Retables baroques de Bretagne et spiritualité du XVII^e siècle. Étude sémiographique et religieuse*, París, 1972.

31. Véase J. Duron, «Élargissement de notre XVII^e siècle poétique», *XVII^e Siècle*, núms. 17-18.

32. *La littérature française de l'âge baroque*, cit. en nota 26.

33. *Op. cit.*, pág. 203.

les e interdependientes, sin que se encuentren en estado puro ni constituyan escuelas separadas en la primera mitad del XVII. Producto de la amalgama entre mito clásico y teología católica son, por ejemplo, algunos autos de Calderón —alguna vez se ha citado, en especial, *El divino Orfeo*—, los cuales son muestra bien pura de mentalidad barroca. Se ha podido decir que el barroco emplea las fórmulas del clásico y que incluso los típicos efectos de sorpresa que aquél busca —los cuales no son del todo ajenos al estilo más pretendidamente clasicista—, los procura «por medio del empleo inesperado o deformado de recursos clásicos», siguiendo una línea que algunos quieren ver conservada todavía en el siglo XVIII [34]. Pocos ejemplos ilustrarán mejor lo que acabamos de anotar que la utilización de medios mitológicos y clasicistas en la pintura de Velázquez o en la literatura de Calderón. De las dos corrientes que en el siglo XVII se han señalado, la de los que creen romper con la tradición, pensando tal vez que nada de lo antiguo ha de renacer —Descartes—, y la de los que se consideran ligados a un renacimiento de lo antiguo —Leibniz, Spinoza, Berkeley [35]—, los elementos barrocos se distribuyen entre una y otra, sin diferencias que sirvan para caracterizarlas, si bien podamos no llamar propiamente barrocos ni a unos ni a otros de los pensadores citados, por muy inmersos que estén en la época, considerándolos como los pioneros que, desde dentro de la misma, abren cauce a otra cultura.

En lugar de una distinción entre clasicistas y no clasicistas para clasificar a los creadores de la cultura del siglo XVII, Warnke propone diferenciar dos líneas: una, retórica, rica en ornamentación, emocional y extravagante, con nombres como los de Góngora, Marino, d'Aubigné, Gryphius, etc., y otra línea más intelectual, más sabia, aunque tal vez no menos contorsionada, a la cual pertenecerían Quevedo, Gracián, Pascal,

34. Joyce G. Simpson, *op. cit.*, págs. 17-18.

35. H. Gouhier, «Les deux XVII[e] siècles», en *Actas del Congreso Internacional de Filosofía*, t. III, Madrid, 1949, págs. 171-181.

J. Donne, Sponde, el primer Corneille, entre otros. Entre ambas habría una cierta diferencia cronológica que permitiría distinguir entre alto y bajo Barroco. No sé si entre uno y otro grupo hay algo más que matices de personalidad, los cuales en todo momento existen, a lo que se debería que también muchas figuras del Barroco no se dejaran incluir en una u otra de ambas tendencias [36]. Para nosotros se trata de una diferenciación escasamente relevante que no quiebra el esquema que seguimos. Nosotros tratamos de captar la significación de la cultura barroca en términos generales, válidos para los países en que se dio, aunque los observemos preferentemente desde España. Sobre esto queremos añadir todavía algo más.

Las transformaciones de la sensibilidad que en tiempos próximos a nosotros se vieron ligadas a nuevas condiciones sociales —cuya primera fase de máxima tensión crítica se hubo de alcanzar en la década de los años veinte del presente siglo— despertaron un nuevo interés por ciertos productos de la cultura española. Hasta entonces, y bajo la presión de un clasicismo pedagógico, muchos de éstos habían sido dejados de lado, despertando recientemente hacia ellos un interés y una atención, a resultas de lo cual se ha incorporado al estudio del Barroco europeo la rica región del XVII español. El redescubrimiento del Greco, la creciente admiración por Velázquez, Zurbarán, Ribera, etc., la estimación del teatro, de la novela picaresca e incluso de la poesía lírica, siempre más trivial, y finalmente la del pensamiento político y económico, han preparado el amplio desarrollo del estudio del Barroco español. Admitamos que la tendencia, tan fuertemente seguida, al difundirse los estudios sobre el siglo XVII, de ligar las creaciones del mismo con el catolicismo tridentino, el monarquismo civil, el absolutismo pontificio, la enseñanza jesuita, etc., factores

36. La distinción es de F. J. Warnke, *Versions of Baroque, European literature in the XVII^e century*, Yale University Press, New Haven, 1972, págs. 13 y 14.

todos ampliamente desenvueltos en España, propició el auge de los estudios sobre el Barroco español. Observemos que todavía cuando Tapié hizo un libro que hemos citado sobre el Barroco, si en sus páginas se ocupaba de Francia, Italia, Centroeuropa y Brasil, no había en ellas mención de España, aunque el hecho resultara ya de todo punto injustificable en las fechas en que la obra se publicó. Y ya entonces, Francastel le objetó severamente que por esa sola razón su trabajo representaba un impropio desenvolvimiento del tema. Su posición se resumía en estas palabras: «Tapié toma como un dato absoluto el origen italiano del Barroco; personalmente creo que el Barroco no nace en Italia más que a consecuencia de la fuerte penetración de ciertas formas de religión llegadas de España, y también, sin duda, por la penetración de ciertas modalidades de un gusto que, sin ser español, tal vez se ligara al régimen social impuesto por la hispanización» [37].

Con anterioridad S. Sitwell sostuvo que los caracteres que con más claridad y con valor más general definen al Barroco, había que irlos a estudiar en los ejemplos españoles; de ahí, la conveniencia de servirse también de los portugueses e hispanoamericanos, emparentados con aquéllos [38]. Tanto este autor como algún otro inglés, Watkin [39], al acentuar el factor hispánico en el Barroco lo ligan a una dependencia respecto a la religiosidad hispánica y católica. Lo cierto es que la parte del sector español en el Barroco se ha tendido a ampliar cada vez más. Por razones semejantes a las de los escritores ingleses que he-

37. P. Francastel, «Baroque et Classicisme: histoire ou tipologie des civilisations», *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, XIV, núm. 1, enero-mayo 1951, pág. 146. Tapié contestó en la misma revista reconociendo la gran parte de España, cuya sombra se proyectaba, según sus palabras, sobre el libro entero. Su posterior librito, *Le Baroque* (París, 1961), corrige en cierta medida la ausencia anterior, pero no resulta satisfactorio en su planteamiento general. Se observa que Tapié conoce muy insuficientemente las fuentes españolas.

38. *Southern baroque art*, Londres, 1924, y *Spanish baroque art*, Londres, 1931.

39. *Catholic art and culture*, Londres, 1942.

mos citado, también Weisbach, al hacer del Barroco un arte contrarreformista, utilizaba en gran proporción datos españoles. Pero tal vez ninguno ha extremado esta posición tanto como H. Hatzfeld: para él, el Barroco, en primer lugar, se liga a ingredientes constantes y lejanos del genio español —ciertos aspectos se descubrirían ya en escritores hispanolatinos (Lucano, Séneca, Prudencio)—; por otra parte, las formas de religiosidad que singularizan el espíritu español (en san Juan de la Cruz, san Ignacio) tendrían una fuerte influencia sobre su desarrollo; y, finalmente, hay que contar con la presencia de ciertos elementos que se dan en la tradición hispánica (islámicos y norteafricanos). Según Hatzfeld, España, penetrada de cultura italiana en el XVI, impregnada de italianismo, presente e influyente en alto grado en Italia, desde la segunda mitad del XVI habría provocado una alteración de las condiciones en que se desenvolvía el Renacimiento en ésta y habría compelido a escritores y a artistas a buscar formas nuevas que desembocaron en el Barroco. En la formación de éste serían innegables las condiciones de la hispanización en Roma, en Nápoles, y, por repercusión, en otros puntos de la Península italiana. España, que tan eficazmente habría contribuido a descoyuntar y remover el orden renacentista, asimilaría rápidamente las formas barrocas incipientes de Italia, las llevaría a madurez, y la influencia española las habría expandido en Francia, en Flandes, en la misma Italia, y también en medios protestantes de Inglaterra y Alemania [40]. Contrarreforma, Absolutismo y Barroco irían juntos, en prueba de su base hispánica, y hasta el arte barroco que se produce en países protestantes se hallaría en relación con la influencia hispánica, tesis que otros habían enunciado ya, sin reducir por eso —contra lo que hace Hatzfeld— el valor creador del Barroco protestante [41].

40. *Estudios sobre el Barroco*, cit. en nota 16. Véase en especial el artículo «La misión europea de la España barroca».

41. Véase el estudio de Gerhardt cit. en nota 19 bis. Y las obras en que Pinder se ha ocupado del tema.

De todo ello queda en claro —separándonos de lo que acabamos de ver— que la cultura barroca se extiende a las más variadas manifestaciones de la vida social y de la obra humana, aunque unas predominen en unas partes y otras en partes diferentes; que la zona geográfica a que se extiende esa cultura —sin que debamos ahora entrar a distinguir entre producciones originales y derivadas— abarca principalmente a todos los países de la mitad occidental de Europa, desde donde se exporta a las colonias americanas o llegan ecos a la Europa oriental. Y que, dada la multiplicidad de elementos humanos que participan, así como de grupos con muy variadas calidades en que se desenvuelve, tenemos que acabar sosteniendo que el Barroco depende de las condiciones similares o conexas de una situación histórica y no de otros factores —por ejemplo, de caracteres populares o de las causas particulares de una etnia—. Tal es la línea de nuestra estimación que en los capítulos siguientes nos ha de guiar.

Por el contrario, hacer referencia a similitudes de estilo con escritores latinos de origen peninsular es cosa que nadie puede tomar hoy en serio. Pretender hallar caracteres hispanos «desde los más remotos orígenes», al modo que postulaba M. Pelayo, o creer encontrar ecos lucanescos o senequistas en escritores españoles, por su calidad de tales, después de la crítica de A. Castro y otros —perfectamente válida a este respecto—, es cosa que no se puede hacer con seriedad. Claro que no más atendible viene a ser la tesis que quiere reconocer, en una pretendida predisposición hispánica hacia el Barroco, componentes islámicos, contra lo cual militan los mismos argumentos que contra lo primero, aunque no todos cuantos del tema han hablado —con una cierta dosis de capricho— estén dispuestos a reconocerlo así. Nos preguntamos, además, ¿en qué país norteafricano o islámico se ha dado el Barroco, si a este concepto se le da un significado algo más consistente que el de una cierta tendencia a la exuberancia decorativa, tan común a tantos

pueblos, a tantas épocas, a tantas civilizaciones, de papel tan secundario en la estructura histórica del Barroco? [42].

Y queda la cuestión de la apelación al propio carácter español, que en este caso viene referido a actitudes religiosas y más particularmente místicas. Es frecuente —y así lo hace Hatzfeld— unir Barroco y misticismo y ambas cosas ligarlas al carácter y a la espiritualidad españolas. Pero observemos que el misticismo es en España una forma de religiosidad importada que procede en ella de Flandes y Alemania, para pasar después a Alemania y Francia —aparte, en todo momento, del caso de Italia—. Ese misticismo español es un fenómeno muy delimitado y corto en el tiempo, y en el siglo XVII no queda nada de él, cuando, inversamente, la floración de la mística francesa y sobre todo de la alemana son espléndidas. Subsisten, sí, formas de mentalidad mágica que no se pueden confundir, sin más, con el misticismo, y que, por otra parte, cabe encontrarlas en toda Europa, en esa misma época. Finalmente, los aspectos que caracterizan al misticismo, por lo menos tal como se dio en España —en santa Teresa, en san Juan de la Cruz (luego daremos algún dato de ello)—, son francamente diferentes de los del Barroco; son más bien antibarrocos, sin que obste a ello el fondo común de filosofía escolástica que en uno y otro lado se halla [43]. Claro está, no incluimos aquí como místico a san Ignacio. La mentalidad ignaciana se expande y da frutos de plenitud en casi todos los países europeos. Y en aquello en que la mentalidad ignaciana se corresponde con planteamientos barrocos— lo que se da, más que en san Ignacio, en sus seguidores— hemos de ver mejor los resultados de la coincidente dependencia respecto a una misma situación histórica.

42. Hatzfeld, *op. cit.*, págs. 467-468.

43. Sobre la escolástica en la mística española, véase A. A. Ortega, *Razón teológica y experiencia mística*, Madrid, 1944; y Garrigou-Lagrange, «Saint Thomas et Saint Jean de la Croix», *La Vie Spirituelle*, suplemento, 1930. Para un planteamiento sobre sus relaciones con el Barroco, A. A. Parker, «Calderón, el dramaturgo de la escolástica», *Revista de Estudios Hispánicos*, núms. 3 y 4, 1935, págs. 273-285 y 393-420.

El lector de la bien nutrida colección de *Cartas de jesuitas* —cuyas fechas se extienden por los años del masivo Barroco— encontrará en ellas muy abundantes materiales que revelan la mentalidad del tiempo. De algunos de ellos nos serviremos en los capítulos que siguen. Pero no dejemos de observar que si hubo escritores barrocos muy afectos al modo de la cultura jesuita —Tirso de Molina, Salas Barbadillo, Díaz Rengifo, etc.—, hubo toda una opinión adversa a lo que de nuevo traían como manera de actuar y de sentir. Barrionuevo nos da cuenta de que para muchos era un error admitirlos en república alguna [44]. En varias del primer grupo de las mencionadas *Cartas,* entre las publicadas (enero a julio de 1634), se habla de numerosos escritos de muy diversa procedencia, contra la Compañía: en una de ellas (23 de febrero) se dice que «llueven papeles contra la Compañía». Pero sabemos que el rey, con fuerte decisión, dio orden de recogerlos y condenar a sus autores, de cuya misión se encargó la Inquisición en España [45]. No dejan de ofrecer estas referencias un valor indiciario. No todo coincidía con la línea jesuita en la mentalidad de muchos de sus contemporáneos.

La época del Barroco es, ciertamente, un tiempo fideísta —lo cual tampoco es muy significativamente jesuita, aunque no sea enteramente ajeno—, de una fe que no sólo no ha eliminado sino que ha reforzado su parentesco con las formas mágicas, frecuentemente incursas en manifestaciones supersticiosas —Volpe, Buisson, Granjel, Caro Baroja, las han estudiado en Italia, en Francia, en España, etc.—. La mente barroca conoce formas irracionales y exaltadas de creencias religiosas, políticas, físicas incluso, y la cultura barroca, en cierta medida, se desenvuelve para apoyar estos sentimientos. Directamente nada tiene que ver esto con el misticismo español; ni por español, porque es fenómeno amplio y fuertemente dado en todas partes, ni

44. *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo* (véase el correspondiente a 2 de octubre de 1655, BAE, CCXXI, t. I de la obra, pág. 199).

45. *Cartas de jesuitas,* en MHE, vols. XIII a XIX, publicadas por Gayangos. La cita corresponde al vol. XIII (I de la serie), pág. 24.

por misticismo, cuyo fondo creencial está impregnado de esa corriente de racionalización que sustenta la escolástica. La presión de la Iglesia, de la monarquía, de otros grupos privilegiados que tienen que atraerse sectores de opinión, hacen lo posible por vigorizar esos aspectos extrarracionales, para servirse de ellos en la manera que más adelante veremos. Esto se había hecho también en otras épocas; respecto al siglo XVII en España y fuera de España, la diferencia está en que ha venido a resultar mucho más difícil la cuestión. Y esa mayor dificultad se explica por el aumento cuantitativo de la población afectada, por las energías individualistas que han crecido, por una comparativamente más amplia información que se halla difundida en los medios ciudadanos, por la complejidad misma de los medios a emplear; por todo ello, ahora no basta con esculpir una «historia» ejemplarizante en el capitel de una columna, ni con pintarla en una vidriera, ni con relatarla, sirviéndose del inocuo simplismo de una leyenda hagiográfica [46]. En el nuevo tiempo que viven las sociedades europeas hay que alcanzar a saber el modo más adecuado, podríamos decir que más racional, de empleo de cada resorte extrarracional y hay que poseer la técnica de su más eficaz aplicación.

No está todo dicho con lo anterior. Aunque por el puesto central que en el siglo XVII la religión ocupa para católicos y protestantes, y aunque por la incorporación de ésta a los intereses políticos, la vida religiosa y la Iglesia tengan un papel decisivo en la formación y desarrollo del Barroco, no en todas partes ni siempre —por ejemplo, en muchas ocasiones del mismo XVII español— las manifestaciones de aquella cultura se

46. Más adelante, cap. III, recogeremos una curiosa declaración que se contiene en *La pícara Justina* y que nos hace ver no era tan común como se ha supuesto el gusto por las hagiografías. El hecho mismo de que muchos de los relatos y comedias de santos contengan tanta parte de grotesco realismo —piénsese en ese *Santo y sastre*, título de una comedia de Tirso en la que lleva al teatro la hagiografía de san Homobono subiendo al cielo con sus tijeras— revela una erosión realista indiscutible de los elementos sobrenaturales.

corresponden con las de la vida religiosa, ni tampoco los problemas que ella nos plantea para su conocimiento, ni derivan éstos de un espíritu religioso. En el Barroco español, tal vez no sería extremado decir que en todo él hay que atribuir el mayor peso a la parte de la monarquía y del complejo de intereses monárquico-señoriales que aquélla cubre. No deja de ser significativo que cuando E. Mâle pretendió ligar el arte de fines del siglo XVI y de la primera mitad del XVII a la influencia contrarreformista —ya señalada por Dejob [47]—, apenas insertó alguna mención de Velázquez (y aun ésta se refiere al apócrifo retrato de santa Teresa).

El Barroco, como época de contrastes interesantes y quizá tantas veces de mal gusto (individualismo y tradicionalismo, autoridad inquisitiva y sacudidas de libertad, mística y sensualismo, teología y superstición, guerra y comercio, geometría y capricho), no es resultado de influencias multiseculares sobre un país cuyo carácter configuraran, ni tampoco, claro está, de influencias que de un país dotado supuestamente con tales caracteres irradiasen sobre los demás con quienes se relacionó. No son razones de influencia o de carácter, sino de situación histórica, las que hicieron surgir la cultura barroca. Participan en esa cultura, por consiguiente, cuantos se hallan en conexión con tal situación, aunque en cada caso sea según la posición del grupo en cuestión. Depende, pues, de un estado social, en virtud del cual y dada su extensión, todas las sociedades del Occidente europeo presentan aspectos o comunes o conexos. Luego, dentro de ese marco, pueden estudiarse influencias singulares, personales, como las del Tintoretto o el Veronés, en España, la de Bernini, en Francia, la de Botero o Suárez en las monarquías occidentales. Pero es el estado de las sociedades, en las circunstancias generales y particulares del siglo XVII, dadas en los países europeos, y, dentro de ellas, es la relación del

47. *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, París, 1884.

poder político y religioso con la masa de los súbditos —a los que ahora, como veremos, hay que tomar en cuenta—, lo que explica el surgimiento de las características de la cultura barroca. Por eso, habría que decir, en todo caso, que más que cuestión de religión, el Barroco es cuestión de Iglesia, y en especial de la católica, por su condición de poder monárquico absoluto. Añadamos que se conecta no menos con las demás monarquías y forzosamente también con las repúblicas próximas y relacionadas con los países del absolutismo monárquico, tales como Venecia o los Países Bajos.

Creemos que merece la pena hacer observar el hecho de que un reciente investigador, trabajando sobre tema considerado por excelencia como no barroco, como ejemplarmente clásico —el teatro de Racine— y, según queda claro, moviéndose en el terreno de la historia de la literatura (no en otros campos que más pronto y con más decisión aceptaron la tesis de la multiplicidad de factores sociales en los fenómenos de la historia) —nos referimos a Ph. Butler—, no duda, sin embargo, en escribir: «La Contrarreforma misma, así como la ciencia, el pensamiento, el arte y la poesía barrocos, son una consecuencia de las transformaciones profundas que se operan en la conciencia y en la sensibilidad de los hombres del siglo XVI y del XVII. Y esas transformaciones se ligan a causas múltiples, culturales, políticas, sociales, económicas, geográficas, técnicas y no solamente religiosas» [48] (en esa cadena, la Contrarreforma sería sólo un eslabón). Digamos que, no la Contrarreforma, término, hoy, insostenible, sino los factores eclesiásticos de la época que estudiamos, son un elemento de la situación histórica en que se produce el Barroco. Y que si a alguno de esos factores, por razón de su nexo situacional, lo calificamos con el adjetivo de «barroco», a todos aquellos que, como la economía, la técnica, la política, el arte de la guerra, etc., estuvieron tan

48. *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine*, cit., en nota 27, página 50.

enlazados a esa situación y tuvieron sobre ella tan fuerte acción condicionante, con no menor fundamento hemos de tenerlos como factores de la época del Barroco. Sin aquéllos ésta no puede entenderse, como ellos mismos no se entienden tampoco si, al contemplarlos en las alteraciones que experimentaron y que tan eficazmente contribuyeron a configurar la nueva época, separamos de ellos ese mismo calificativo de barrocos.

Si hablamos de Barroco, lo hemos de hacer siempre en términos generales básicamente, y la connotación nacional que pongamos a continuación no vale más que para introducir los matices con que varía la contemplación de un panorama cuando se desplaza sobre él el punto de vista, aunque sea sin dejar de abarcar el conjunto. Decir Barroco español equivale tanto como a decir Barroco europeo visto desde España. Se puede y tal vez es conveniente hoy por hoy hablar del Barroco de un país, pero sin olvidar de mantener el tema dentro del contexto general. Y esta consideración geográfico-histórica es paralela a otra de tipo cultural. No se puede abstraer el Barroco como un período del arte, ni siquiera de la historia de las ideas. Afecta y pertenece al ámbito total de la historia social, y todo estudio de la materia, aunque se especifique muy legítimamente en los límites de uno u otro sector, ha de desenvolverse proyectándose en toda la esfera de la cultura. Así pues, decir Barroco artístico quiere decir cultura barroca contemplada en su sistema desde el punto de vista del arte. Nos satisface muy sinceramente que la bibliografía española sobre la pintura barroca haya dado recientemente una de las obras más inteligentes y mejor informadas sobre el tema, considerado como aquí proponemos: el libro *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, que ha publicado Julián Gállego [49].

Pretendemos que nuestra interpretación del Barroco, que seguramente no dejará de ser discutida, se reconozca, sin embargo, válida para los países europeos en los que esa cultura

49. Madrid, 1971.

se desarrolló. Nos servimos, eso sí, de materiales que en amplísima proporción proceden de fuentes españolas. Están utilizados y ensayamos aquí relacionarlos, colocándonos en el punto de vista de la historia de España. Pero no dejamos de tener siempre en cuenta, cuando nos es posible, datos de varia naturaleza, tomados de otros países, especialmente de aquellos que se encuentran más emparentados con nuestra historia. «El drama del 1600 —ha escrito P. Vilar— sobrepasa el ámbito español y anuncia aquel siglo XVII, duro para Europa, en el que hoy se reconoce la crisis general de una sociedad» [50]. Más adelante volveremos sobre ese concepto de «crisis general». A ella hay que referir la formación y desenvolvimiento de la cultura barroca, de la cual se explica así que, sobre tal base, afecte al conjunto de Europa. Sólo que por su peculiar posición y, consiguientemente, por la gravedad de los caracteres que en ella revistió esa crisis, la parte de España en la historia del Barroco y su peso en relación con los demás países sea francamente considerable. Por eso creemos importante colocarnos en el punto de vista de nuestra historia. Este proceder está plenamente justificado, porque en pocas ocasiones el papel de España —esto no podemos negarlo— tuvo tan decisiva participación en la vida europea como en el XVII: negativamente —empleando esta palabra convencionalmente y, para nosotros, en este caso, sin sentido peyorativo—, por la particular gravedad que la crisis social y económica de esa centuria alcanzó en España; positivamente —y hemos de aclarar también que en nada tiene esta palabra para nosotros aquí un valor afirmativo—, por la eficacia con que los resortes de la cultura barroca se manejaron, con unas primeras técnicas de operación social masiva, en el ámbito de la monarquía española, a los efectos políticos y sociales de carácter conservador que en páginas posteriores estudiaremos.

50. *Crecimiento y desarrollo*, trad. cast., Barcelona, 1964, pág. 438.

Desde luego, no dejo de reconocer que no puede hablarse de sociedad masiva, en términos rigurosamente socio-económicos, más que en el cuadro de la sociedad industrial. Y cierto es que, aún a fines del XVII, salvo el inicial despegue de Inglaterra, en ninguna otra parte, ni en la misma Francia posterior a Colbert, apenas si se dan otros datos que los de una fase anterior. Entre nosotros, ni aun eso, pese a las patéticas recomendaciones de Sancho de Moncada, de Martínez de Mata, de Álvarez de Ossorio: económicamente, esa etapa anterior, correspondiente a las condiciones que preparan el despegue —dicho en términos a lo Rostow, hoy de fácil comprensión—, apenas empieza a reconocerse en el ámbito de nuestro Seiscientos. El uso frecuente de los vocablos «manufactura» y «fábrica», en una acepción industrial y no meramente al uso antiguo, serían un débil dato de lo que decimos [51]. Luego tendremos que insistir en esta cuestión, desde otro punto de vista. Sin embargo, no dudo en aplicar la expresión de «sociedad masiva». ¿Por qué? El historiador tiene que advertir que entre la sociedad tradicional y la sociedad industrial con su crecimiento de población, se encuentra una posición intermedia en la que la sociedad ha dejado de presentar las notas de su período tradicional y ofrece otras sobre las que se hará posible más tarde la concentración de mano de obra y de división del trabajo del mundo moderno. Económicamente, tal vez pocas cosas han cambiado —sobre todo en el régimen de modos de producción—; socialmente, sí pueden estimarse cambios de mayor entidad, los cuales pueden tener un origen en primeras transformaciones económicas, pero el cuadro de esos cambios sociales supera con mucho a aquéllas. Es una sociedad en la que cunde el anonimato. Los lazos de vecindad, de parentesco, de amistad, no desaparecen, claro está, pero palidecen y faltan

51. La frase de González de Cellorigo «todo género de manufactura necesaria al reino» falta por disminución de gente, representa ya una primera toma de conciencia (*Manual de la política necesaria y útil Restauración a la República de España*, Madrid, 1600, folios 12 y 22).

con frecuencia entre los que habitan próximos en una misma localidad (éste es uno de los fenómenos con más nitidez reflejados en la novela picaresca). Las relaciones presentan en amplia medida carácter de contrato: en las casas (alquiler), en los jornales (salario), en la vestimenta (compraventa), etc.; y se dan en proporción considerable los desplazamientos de lugar (basta con pensar en el crecimiento de las ciudades y el éxodo rural, lo cual significa que una parte estimable de la población no vive y muere en el lugar en que ha nacido) [52]. De tal manera, aparecen en gran proporción nexos sociales que no son interindividuales, que no son entre conocidos. Y es manifiesto que esto altera los modos de comportamiento: una masa de gentes que se saben desconocidas unas para otras se conduce de manera muy diferente a un grupo de individuos que saben pueden ser fácilmente identificados. Pues bien, socialmente esto es ya una sociedad masiva y en su seno se produce esa despersonalización que convierte al hombre en una unidad de mano de obra, dentro de un sistema anónimo y mecánico de producción. El estudio más detallado de este fenómeno y de sus consecuencias será objeto de un capítulo posterior.

52. Utilizamos, aunque sólo de modo aproximado, las categorías de Tonnies.

PRIMERA PARTE

LA CONFLICTIVIDAD DE LA SOCIEDAD BARROCA

Capítulo 1

LA CONCIENCIA COETÁNEA DE CRISIS Y LAS TENSIONES SOCIALES DEL SIGLO XVII

No son siempre fenómenos coincidentes, ni menos aún reductibles a una sola especie, crisis económicas y crisis sociales, si bien de ordinario se producen en dependencia recíproca. Las curvas de desarrollo de unas y otras, incluso cuando se superponen, por lo menos en parte, no se ajustan en sus oscilaciones y altibajos, aunque las repercusiones entre ellas resulten incuestionables. Quizá no se haya dado nunca, y ello esté en la razón misma de sus mecanismos, un paralelismo a través de toda la extensión de ambos fenómenos, cuando se presentan con gran proximidad entre sí. Tal vez ello explique que los economistas, con frecuencia, puestos a considerar las crisis económicas, tomándolas como consecuencia de leyes objetivas del mercado o como derivación de estructuras mediatas o inmediatas, hayan solido, sin embargo, dejar de lado —salvo los economistas de escuelas muy específicas— las implicaciones en el ambiente social que de aquéllas se originan.

Nosotros creemos (y tal va a ser nuestra tesis) que el Barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis, relacionada con fluctuaciones críticas en la economía del mismo período. Luego trataremos de precisar algo más sus fronteras cronológicas. Durante ellas, los trastornos económicos han sido más

estudiados y son mejor conocidos. Ahora, desde hace unos años, empiezan a estudiarse las alteraciones sociales que por todas partes surgen. Pero no se trata simplemente de fenómenos aislados o intermitentes, de malestar de los pueblos, ni de las aparentes explosiones, de radio mayor o menor, en que se manifiestan, sino de que la centuria del Barroco fue un largo período de honda crisis social, cuya sola existencia nos permite comprender las específicas características de aquel siglo.

Tengamos en cuenta que desde que empieza el siglo XVII empezará también la conciencia, más turbia al comienzo que tres siglos después, de que hay períodos en la vida de la sociedad en los cuales surgen dificultades en la estructura y desenvolvimiento de la vida colectiva, las cuales provocan que las cosas no marchen bien. Períodos, pues, de diferente duración, respecto de los cuales se reputa que la sociedad no funciona al modo ordinario: en ellos se complican, en principio desfavorablemente, las relaciones de grupo a grupo, de hombre a hombre; surgen alteraciones en lo que éstos desean, en lo que esperan, en lo que hacen, impulsads por ese mismo sentimiento de que las cosas han cambiado. Y ello, claro está, trae consigo muchos conflictos, o mejor, una situación muy generalizada que podemos llamar conflictiva. Todos saben que en el XVII español la monarquía española se enfrentaba con asfixiantes dificultades hacendísticas; pero no era sólo eso, ni tampoco acababan los problemas con los trastornos de precios que aquéllas ocasionaban a diario. Una de las mentes que vio con más claridad la situación crítica de la monarquía, Martínez de Mata, señalaba, sí, la penosa marcha de la Hacienda, pero no desconocía que había un fondo crítico general: aquel que constituían los «demás conflictos en que se hallan estos Reinos» [1]. Ese plural y la referencia insistente al malestar de grupos e individuos nos

1. «Lamentos apologéticos ... en apoyos del Memorial de la despoblación, pobreza de España y su remedio», en *Memoriales y Discursos de Francisco Martínez de Mata*, edición de G. Anes, Madrid, 1971, pág. 374.

hace pensar que Martínez de Mata bien comprendía que su tiempo era una época conflictiva.

Nosotros nos negamos, claro está, a idealizar, frente a ese sombrío aspecto con que empieza presentándosenos el Barroco, ningún otro tiempo anterior: probablemente el campesino andaluz, el tejedor segoviano, los empleados de los mercaderes burgaleses y aun estos mismos y tantos otros —sin olvidar que lo mismo podría decirse de cualquier otro país— no se encontrarían mucho mejor ni se juzgarían dignos de envidia en otros momentos. Pero lo cierto es que desde que aparece —lleno de conquistas sobre la naturaleza y de novedades sobre la sociedad— el tipo que hemos dado en llamar *hombre moderno,* empieza también a desarrollarse la capacidad en él de comprender que las cosas, de la economía quizá principalmente y, también, de otros ramos de la vida colectiva, no andan bien y, lo que es más importante, empieza a dar en pensar que podrían ir mejor. Es más, esa conciencia de malestar y de inquietud se acentúa en aquellos momentos en que comienzan a manifestarse trastornos graves en el funcionamiento social, trastornos que, en su mayor parte seguramente, son debidos a la intervención, bajo nuevas formas de comportamiento, de esos mismos individuos, a la presión que, con nuevas aspiraciones, ideales, creencias, etc., instalados en un nuevo complejo de relaciones económicas, ejercen sobre el contorno social.

La palabra «crisis» ha aparecido mucho antes, en el terreno de la medicina, y su derivada, el adjetivo «crítico», que a veces se sustantiva —y así se habla de la persona del crítico—, empieza a emplearse a comienzos del XVII —esto es, en la época misma que queremos estudiar—; pero queda bien lejos tal vocablo de significar esos estados sociales de perturbación a los que venimos haciendo referencia. Sin embargo, aunque falte la palabra, no falta ya la conciencia para advertir la presencia de esos momentos de la vida social, anormales, desfavorables, especialmente movidos, a los que luego llamaremos crisis. Por eso, las gentes se preocupan muy directamente de esos fenómenos

de alteración del modo común y establecido —o, por lo menos, que se venía suponiendo tal— de sucederse las cosas en la vida de la sociedad y se ponen a discurrir sobre los adversos factores que hayan podido desatar tan adversas consecuencias. Es más, se pasa a reflexionar —y en ello está lo más caracterizador de quienes ya son hombres «modernos»— cómo, con qué remedios se podrían eliminar o paliar tales males. De ahí, la inmensa literatura de remedios o «arbitrios» que se escribe, la cual, para el científico economista, podrá tener una utilidad discutible, pero para el historiador es un material de inapreciable valor, al objeto de penetrar en el estado de espíritu que revela y también para ayudarse en la comprensión de las dificultades que agobiaron a aquella sociedad, haciendo surgir en ella deformaciones —llamémoslas, para empezar, así—, que fueron los productos de la que hoy estudiamos como cultura barroca.

Podemos dejar aquí constancia de algunos puntos observables sobre la línea de lo que hasta aquí hemos dicho. En primer lugar, no se producen ya sólo perturbaciones económicas y sociales, sino que el hombre adquiere conciencia comparativa de esas fases de crisis. En segundo lugar, hay un cambio —que podemos apuntar en la herencia del cristianismo medieval y del Renacimiento— en virtud del cual ese hombre con conciencia de crisis nos hace ver que ha venido a ser otra su actitud ante el acontecer que presencia, y que frente a la marcha adversa o favorable de las cosas no se reduce a una actitud pasiva, sino que postula una intervención. El modelo de este modo de comportarse procede seguramente del ejemplo de los médicos y cirujanos, y así se explica la preferencia que en el tiempo se tiene por el empleo de metáforas que se toman del lenguaje de la medicina y se explica igualmente que, con mucha frecuencia, los mismos escritores economistas y políticos —algunos de los cuales son médicos— hagan alusión a las técnicas curativas de la medicina, para sostener que otros saberes semejantes se pueden alcanzar sobre las enfermedades de la sociedad. Es un tiempo en que se inquiere sin descanso sobre los fenómenos críti-

cos que se experimentan, se escribe una y otra vez sobre ellos, sobre la manera de poner en mejor camino los negocios de la monarquía. Y ello pudo ser así: intentóse hallar remedio a tantas insuficiencias en la salud de la sociedad porque se creyó que estaba en manos del hombre recuperarla de esa situación crítica. En eso, también los políticos e historiadores del XVII, que, sobre todo bajo la afición al tacitismo, se dieron a estudiar procesos de inquietante anormalidad, contribuyeron a hacer ver que el curso de las cosas humanas tiene sus momentos desfavorables, pero que en ellos es posible intervenir, aunque el buen resultado no pueda garantizarse.

Del siglo XV al XVII, cuando, al empezar a darse condiciones de tipo precapitalista, surgieron las crisis económicas primeras de tipo coyuntural —más cortas y, en general, más bruscas en su comienzo y en su fin—, que pudieron ser confusa pero realmente apreciadas como tales, se pudo también llegar a juzgar que sus efectos más ostensibles se lograba que desapareciesen jugando con factores que provocasen la inversión de la coyuntura. Por tanto, cuando se experimentaba una mejoría, era que se había logrado superar la crisis en cuestión, esto es, que los remedios humanos puestos en juego, de algún modo habían operado favorablemente. Dado que en el XVI se operan varios casos de inversión de signo y que va quedando un cierto resultado favorable de tales experiencias hasta finales de la centuria, seguramente ello acentuó la confianza en la capacidad reformadora de la obra humana y trajo consigo que los elogios, según el viejo tópico de la *dignitas hominis*, se transformaran, llevando a muy alto nivel la estimación hacia el hombre operativo, capaz de enmendar o de crear una nueva realidad natural o económica. Si añadimos que se expandió también, concretamente en España, la impresión de que, tras una angustiosa situación del país, luego, con la política de los Reyes Católicos, de nuevo con ciertas medidas en el gobierno del emperador Carlos, y hasta también, en determinados momentos, con algunas intervenciones bajo el reinado de Felipe II, la tensión de

angustia se había visto ceder, reemplazada por una expectativa inversa, se comprende que la época del Renacimiento fuera capaz de tomar una actitud de confianza en la capacidad humana para reformar una realidad; una actitud que bien puede definirse por el título de una de las obras que inspirara: *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre,* obra a la cual pertenece un «Coloquio sobre las cosas que mejoran este mundo y sus repúblicas». El autor, Miguel Sabuco, era un médico [2].

Pero si la intervención del hombre puede sanar, también puede empeorar una situación. La desacertada manipulación de los hombres en el gobierno puede errar y entorpecer el restablecimiento de una crisis; puede incluso provocarla. Y la forma en que se da la conciencia de crisis en el XVII, tanto en el terreno económico como en el social, si puede esperar o reconocer en los gobernantes capacidad para superarlas, puede también atribuirles —desde el momento en que las concibe como susceptibles de ser afectadas por lo que aquéllos hagan— los tristes resultados de un empeoramiento que lleve al punto de la caída. Un escrito anónimo dirigido a Felipe IV, hacia 1621, inspirado o escrito por Cellorigo probablemente, recoge este estado de ánimo en todos sus aspectos: «El descuido de los que gobiernan es sin duda el artífice de la desventura y puerta por donde entran todos los males y daños en una república, y ninguna, pienso, la padece mayor que la nuestra por vivir sin recelo ni temor alguno de ruin suceso, fiados en una desordenada confianza». Pues bien, sabiendo que las dificultades existen, que las cosas humanas están sujetas a riesgo de torcerse, pero no ignorando que esos aspectos desfavorables se pueden sobrepasar si se está atento a ellos, hay que reconocer que la situación en España es grave y triste, porque así es sencillamente, cuando «son evidentes los peligros y tienen remedio,

2. Se publicó en Madrid, 1587. Reproducida, no íntegramente, en BAE, LXV.

quererlos encubrir y sobresanar con apariencias de dulzura y confianza de palabras» [3].

Advertir este estado de cosas y entenebrecer su presentación, como tantos escritores del XVII hicieron, requería tiempo. Si las crisis sociales son más largas que las estrictamente económicas —en la medida en que es posible abstraer unas de otras—, la crisis social que tan amenazadoramente se presentó en Europa en las últimas décadas del XVI, y tal vez en España con más fuerza que en otras partes, iba a tener duración suficiente para permitir que coagularan una serie de formas de respuesta que, repitámoslo una vez más, se sistematizarían bajo la interpretación de la que llamamos cultura del Barroco.

Mas como los historiadores, durante mucho tiempo, y hasta hace escasos años, trabajaban atentos a la minucia del acontecimiento, a lo que impropiamente llamaban un «hecho histórico», su versión resultaba de corto alcance, y sólo por los sucesivos añadidos de unos acaecimientos anecdóticos a otros se llegaban a abarcar períodos largos, como la guerra de la Independencia, la Restauración, la Dictadura, etc. Por motivos que no son aquí del caso, los economistas se habituaron antes a trabajar con tiempos más largos y complejos, a manejar nociones de «procesos», «conjuntos», fenómenos que son ondas de largo radio, cuyo ejemplo los historiadores no les agradeceremos nunca bastante. Y ahora el historiador social se encuentra obligado a pasar más allá de las medidas de tiempo que suelen usar incluso los mismos especialistas en ciclos y crisis económicos, cayendo en la cuenta de que los períodos de crisis sociales son con frecuencia más largos, y, por ende, más largas también y complejas las estructuras interpretativas que necesariamente tiene que construir, si quiere contar mentalmente con verdaderos y completos *conjuntos* dotados de sentido histórico.

3. Incluido en *La Junta de Reformación*, AHE, V, Madrid, 1932, pág. 228. En mi libro *La oposición política bajo los Austrias*, Barcelona, 1972, recojo otros datos sobre semejante manera de enjuiciar que en ocasiones no deja de expresarse con franco resentimiento contra los reyes.

Ciñéndonos a la época que aquí ha de interesarnos, seguramente los economistas tienen razón, cuando incluso un marxista como Lublinskaia (y eso que los marxistas fueron los primeros, quizás, y los más propensos a tomar en consideración tiempos largos) fragmenta el siglo XVII en varios períodos de bonanza y de dificultad [4]. Tal vez no hay una crisis económica del siglo XVII que abarque todo él, o, en ininterrumpida continuidad, la mayor parte de él. Pero nos atrevemos a hablar de una crisis de la sociedad del siglo XVII que se extiende y aun supera los límites de la centuria. Aun en aquellos lugares y años en que la crisis económica cedió, no se superaron los aspectos desfavorables de tal crisis social. Y si en ésta los factores económicos fueron decisivos, hubo otros que agudizaron el mal y lo prolongaron, los cuales no pueden ser olvidados al hablar de la crisis del siglo XVII, para tratar de explicarnos por ella, en parte al menos, la cultura que prevaleció en ese siglo. Y con más indelebles caracteres en los países en los que esa crisis efectivamente se sufrió con más gravedad y durante mayor tiempo.

Los economistas han hablado en años recientes de una tendencia marginal al consumo, en virtud de la cual, aunque las rentas sufran una recesión durante algún tiempo, se sigue conservando una tasa de consumo igual a la anterior, sin acusar el golpe de la restricción de los ingresos. Es como si hubiera una cierta lentitud en la adaptación a las nuevas circunstancias. Pues bien, en las crisis sociales, las ondas son mucho más largas, entre otras razones porque ese ritmo de adaptación a la nueva fase es mucho más lento. Por eso, en pleno XVII, los historiadores de la economía pueden delimitar fases positivas; pero ello puede importar poco para el desarrollo general de la crisis social. Ante las circunstancias de ésta, los que detentan el poder, los que lo soportan, toman actitudes que tardarán en desechar, aunque la situación haya llegado, décadas después,

4. *French absolutism. The crucial phase (1620-1629)*, Londres, Cambridge University Press, 1968.

a ser otra. Los modos de ejercicio de la libertad y los montajes represores de la misma seguirán manteniéndose. Y como ese juego de libertad y represión afecta a la raíz de la cultura, las crisis sociales son procesos que alteran profundamente el estado social de un pueblo; más aún: son creadores de una nueva cultura. Uno de esos casos fue, precisamente, la cultura del Barroco, surgida de las circunstancias críticas en que se hallaron los pueblos europeos, debido a causas económicas que varias veces cambiaron a través de la centuria, aunque más frecuentemente con carácter desfavorable, pero también a una serie de «novedades», dicho con el lenguaje de la época, que la técnica, la ciencia, el pensamiento filosófico, la moral, la religión, trajeron por su parte. Todo ello sin descontar que la misma economía va entrelazada con motivaciones ideológicas, cuya acción y reacción ante las transformaciones estructurales —las cuales, en parte al menos, se producen en el XVII— obligan al historiador a hablar de una nueva época.

Hemos dicho que las repercusiones que en un medio social produce una crisis económica son de más largo radio y subsisten, aunque se haya producido una mejoría de la coyuntura en la economía del país. Las crisis sociales muchas veces muestran una autónoma continuidad y podemos observar que sus trastornos se mantienen largamente, cuando la crisis económica que probablemente actuó de causa desencadenante de aquélla o se ha cortado ya o ha pasado por fases intermitentes de tipo positivo y negativo. Es así, pues, como la crítica situación social del siglo XVII se prolonga a través de casi toda la centuria, habiendo empezado a manifestarse en los últimos años de la anterior, cualesquiera que sean los momentos de relativa expansión que se hayan podido dar en el proceso de la producción, de 1590 a 1680. Desde luego, la onda de la crisis social que condiciona el desarrollo del Barroco es más prolongada y continua que la crisis económica de la cual, en tan gran medida, la primera depende.

Pero esta dependencia que acabamos de enunciar no lo ex-

plica todo, y sólo de ella no hubieran derivado los complejos fenómenos de violento contraste y de contorsión que caracterizan el Barroco. Hay que contar con otro aspecto: con la experiencia inmediata de los hombres con los que terminaba el siglo XVI, compleja experiencia que con signo muy distinto habían conocido las sociedades del Renacimiento y, entre ellas, muy especialmente, dentro de España, la sociedad castellana. De la imagen expansiva de la sociedad que había cundido en muy diversos grupos sociales del siglo XVI en España y de la proyección de esa imagen sobre la concepción de una historia vertida hacia adelante, esto es, sobre una visión porvenirista del acontecer humano, nos ocupamos muy por extenso en otras ocasiones [5]. Cuando de una situación de espíritu favorablemente esperanzada se pasara a la contraria, cuando, en vez de poder contar con la continuidad de un movimiento de auge, apareciese ante las mentes el espectro de la ruina y caída de la monarquía, de la miseria y relajación de la sociedad, del desempleo y hambre de los individuos, el choque tenía que ser de una fuerza suficiente para que muchas cosas se viesen amenazadas y hubiera que acudir a montar sólidos puntales con los cuales mantener el orden tradicional —o por lo menos aquella parte del orden tradicional imprescindible para el mantenimiento de los intereses propios de los grupos que seguían conservando el poder en sus manos—. Y también en este campo, paralelamente al de la reflexión sobre los problemas económicos (no seguramente con una intensidad comparable a la de nuestros días, pero sí muy superior a la de cualesquiera de las épocas que la precedieron), se piensa en el XVII firmemente que la adversidad que se sufre tiene causas humanas, causas, por tanto, que se pueden y deben corregir, y de las cuales, por de pronto, cabe protestar. González de Cellorigo piensa que la

5. Véanse mis trabajos «La imagen de la sociedad expansiva en la conciencia castellana del siglo XVI», en *Hommage à Fernand Braudel*, Toulouse, 1972, t. I, págs. 369 y sigs.; y *Antiguos y modernos./La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, 1967.

sabiduría y prudencia humanas —causas segundas, naturales, autónomas— permiten que «se dejen mantener las repúblicas bien ordenadas en sus estados y que hay ciencia en la política para prevenir las caídas dellas»; algo así como los médicos, a pesar de la fuerza de las influencias astrales, han hallado medios para mudar el curso de las enfermedades y sanarlas [6]. De la misma manera podrían operar los gobernantes. Hay quien no se arredra en decir: «muchas veces las insolencias de los ministros irritan a los hombres a que hagan lo que no han de hacer» —esto es, trastornan todo un sistema político—. En 12 de septiembre de 1654, esto es lo que hace observar Barrionuevo ante uno de los más graves conflictos de la monarquía barroca: la sublevación y guerra de Cataluña. La literatura que tiene por objeto enmendar y poner en buen orden el sistema de las relaciones sociales y políticas, cosa bien sabida, es inagotable. En España, como en tantos otros países de Europa, se pueden contar por cientos los volúmenes. Y hasta tal punto se considera que es materia entregada al operar humano —a su acierto o a su error— que, en 1687, en los últimos linderos de la época que estudiamos, Juan Alfonso de Lancina, bajo una luz melancólica, escribirá, aludiendo a esa construcción de una sociedad política, la monarquía española del XVII (que unos hombres han intentado levantar y no han sabido evitar dar con ella en el suelo): «Yo bien sé de una monarquía que, de no haberse errado su planta, pudo haber dominado el mundo» [7]. Es fácil advertir un parentesco en la actitud que denotan estas palabras y en las del Anónimo que cincuenta años antes escribía a Felipe IV. Más aún: no cabe encontrar ejemplo más plenamente comprobante de lo que venimos diciendo que el de Sancho de Moncada, ocurriéndosele organizar toda una facultad universitaria para hacer estudiar política, a fin de que

6. *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la República de España*, Madrid, 1600, fol. 16.

7. *Comentarios políticos*, selección y prólogo de J. A. Maravall, Madrid, 1945, pág. 36.

no se incurra en tantos desaciertos como cometen, por insalvable ignorancia, los gobernantes de su tiempo [8]. Punto de vista que otros muchos comparten y que está en la base de la curiosa e interesante preocupación por que se escriba y enseñe sobre política, que señores, burócratas y hasta simples ciudadanos comparten. Ello constituye documento de una actitud llena de inspiración moderna, nacida de una grave conciencia de situación de crisis. Hemos de tomarlo como un dato valioso para entender la época.

Hablamos de crisis social en atención a determinados aspectos [9], entre otros, de posible comprobación: 1) en el estado de las sociedades del siglo XVII reconocemos una alteración de los valores, y de los modos de comportamiento congruentes con ellos, la cual alcanza un nivel ampliamente observable (el honor, el amor comunitario —que de fidelidad vasallática está en trance de convertirse en patriotismo—, la riqueza, la herencia, la pobreza); 2) si toda sociedad particular supone una aceptación activa o resignada —no digamos tanto como un consentimiento— de tales valores y conductas [10], la puesta en cuestión de los mismos lleva consigo alteraciones, de desigual intensidad, en los procesos de integración de individuos cuando éstos gozan muy desigualmente de ellos. El papel de esos procesos es que mantengan estable dicha sociedad y ya en muchos casos ese papel no se cumple (el pobre, el desprovisto de linaje, el enfermo —piénsese en lo que significa a este respecto la transformación social del hospital, estudiada por Laín Entralgo—,

8. Véase mi artículo «El primer proyecto de una Facultad de Ciencias Políticas en la crisis del siglo XVII (El Discurso VIII de Sancho de Moncada)», recogido en mis *Estudios de historia del pensamiento español*, Serie III, *La época del Barroco*, Madrid, 1975.

9. No nos referimos aquí a temas parciales (más de carácter de moral individual), alguno de los cuales ha recogido, bajo el título «La comedia y los problemas sociales», E. W. Hesse, al final de su obra *La comedia y sus intérpretes*, Madrid, 1973, págs. 180 y sigs.

10. Véase G. M. Forster, *Las culturas tradicionales y los cambios técnicos*, trad. cast., México, 1964.

etc.); 3) se hacen patentes efectos de malestar y de más o menos declarada disconformidad, en relación al encuadramiento de individuos y de grupos que suscita en ellos sensación de opresión y de agobio (recordemos ahora el enérgico disparo del afán de «medro», de elevación en el puesto estamental, de ennoblecimiento, ridiculizado por tantas obras literarias en Francia, Italia, España y otros países); 4) se producen transformaciones en las relaciones y vínculos que anudaban a los individuos entre sí, las cuales parecen ahora más graves a los que las soportan, esto es, de más penosa carga, tal como lo estiman las conciencias disconformes de la época (los asalariados —los mismos criados de señores se consideran sólo sujetos por su salario—, los que trabajan para el mercado, los elementos rurales desplazados a la ciudad, las mujeres en familias de ricos aburguesados, etc.); 5) se comprueba la formación dentro de la sociedad de ciertos grupos nuevos o resultantes de modificaciones en grupos antes ya reconocidos (extranjeros, mercaderes, labradores ricos, oficiales de ciudad) [11], cuyos papeles sociales sufren perturbaciones en toda Europa y quizá más aún en la España del XVII (si los grupos de burgueses no cumplen con un papel de «burguesía», los nobles dejan de cumplir su papel de «nobleza»); 6) la aparición de críticas que denuncian el malestar de fondo y suscitan, con un índice de frecuencia mayor o menor, la presencia de casos de conducta desviada y de tensiones entre unos grupos y otros, los cuales, si llegan a alcanzar un suficiente grado de condensación, estallan en revueltas y sediciones. De éstas hablaremos luego.

En fin de cuentas, antes de que acabe el siglo XVI y, desde luego, hasta las últimas décadas del XVII, aunque sus más graves y generales efectos se centren a mediados de esta centuria [12], nos hallamos con que los países del Occidente europeo

11. Véase mi obra *Estado moderno y mentalidad social: Siglos XV a XVII*, Madrid, 1972, parte III, cap. 1.

12. Véase A. Gil Novales, «La crisis central del siglo XVII», *Revista de Occidente*, núm. 115, 1972.

se enfrentan con una honda crisis social. Es paralela a la crisis económica, con bastante aproximación, aunque sea mayor y más continuo su alcance, como llevamos dicho, ya que esos ciertos momentos de relativa mejoría económica —similares a ese detectado en Castilla, por Ruiz Martín, entre 1625 y 1635— no cambian la penosa situación social, quizá porque esos períodos de signo favorable no son ni de efectos bastante hondos ni apreciables en un tiempo suficiente para hacer cambiar las cosas. En resumen, cualesquiera que puedan ser algunos leves altibajos, de muy corta onda en el espacio o en el tiempo, nos enfrentamos, desde los últimos años del reinado de Felipe II hasta los finales del de Carlos II, con una extensa y profunda crisis social en España, similar y paralela —pienso que más aguda en el caso español— a la que se presencia en otros países europeos: en Francia, en Alemania, en Italia, etc., y en Inglaterra hasta que aquí la Revolución aseguró el triunfo de los factores que estaban cambiando la estructura del país. No se puede identificar esa común crisis del XVII con un fenómeno nuevo derivado de la casi general conflagración de la Guerra de los Treinta Años, porque comienza mucho antes, afecta a esferas no amenazadas por la guerra, fue más grave en países que no sufrieron los estragos directos del fuego y de la soldadesca, y su proceso de restablecimiento no siguió la línea de recuperación de las pérdidas de guerra [12 bis]. La crisis del XVII no puede entenderse en España sin tener en cuenta el amplio

12 bis. Sin duda, cuando los trastornos del siglo XVII están ya en marcha, la guerra de los Treinta Años acentuó la crisis, conforme sostiene Trevor-Ropper: la carga de los impuestos, la opresión de la soldadesca, las derrotas militares con sus graves pérdidas, las dificultades del comercio, el desempleo y la violencia, las insolencias y amotinamientos de las tropas, todo ello produjo por todas partes un descontento popular que se tradujo en desórdenes. Se conocen los continuos informes del canciller Séguier sobre las sublevaciones de los campesinos en Francia (*De la Reforme a l'Illustration*, París, 1974, pág. 92). Creo, sin embargo, que la principal conflictividad del XVII, aquella que fue capaz de crear la «superestructura» del Barroco —permítasenos el empleo, muy clarificador aquí, de ese término—, procede de otros ámbitos, esto es, de ámbitos urbanos, como después veremos.

marco europeo en que se desenvuelve, aunque en aquélla sus efectos resultaran insalvables durante siglos. Ni se entiende esa crisis con referirse tan sólo a dificultades económicas —por graves que éstas fueran—, ni a destrucciones militares (la Península Ibérica fue la tierra mejor librada de Europa). Es el espectacular y problemático desajuste de una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas que la impulsan a cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación. Donde la resistencia a estos cambios fue mayor, sin que en ningún caso pudieran quedar las cosas como estaban, no se dejaron desarrollar los elementos de la sociedad nueva y se hallaron privilegiados todos los factores de inmovilismo. En tales casos, como el de España, los efectos de la crisis fueron más largos y de signo negativo.

Es una crisis de complejas manifestaciones, como antes hemos dicho, que deja una amplia huella en la faz de la época. Lucien Febvre ha dirigido su observación en este último aspecto, fijándose especialmente en el semblante de los hombres, particularmente desde el momento en que —tal es la palabra que emplea— se «liquida» el Renacimiento. (Creemos, sin embargo, que una experiencia histórica no se liquida nunca y preferimos atenernos al concepto de «cambio histórico».) [13]

Seguramente la recesión y penuria que en lo económico se imponen desde fines del XVI, el desconcierto y malestar que crean los repetidos conflictos entre Estados, la confusión moral que deriva de todo un precedente período de expansión, los injustificables comportamientos eclesiásticos y las críticas que promueven, dando lugar o a consecuencias de relajación o a actitudes patológicas de exacerbada intolerancia, éstos y otros muchos hechos de semejante condición golpearon sobre unas conciencias a las que el movimiento de la época anterior había despertado y había hecho más eficazmente impresionables. Tal

13. «De 1560 à 1660: la chaine des hommes», en J. Tortel, ed., *Le préclassicisme français*, París, 1952.

estado de los espíritus podría venir hoy a constituir un campo de observación especialmente rico y sugestivo en sus cambios ante los métodos de una sociología de las aspiraciones para la cual recogeremos muchos datos en las páginas que siguen.

Muchos historiadores no dudan en aplicar hoy el moderno concepto de «revolución» a los trastornos que se están dando en Europa, desde el siglo XVI, en que tantas de las alteraciones señaladas comienzan su proceso: así Koenigsberger [14] y también nosotros [15].

Con más razón todavía, aunque sus investigadores a veces no estén de acuerdo, hay que calificar así a las que estallan, a través de una amplia geografía, en el siglo siguiente: Porchnew [16], R. Mousnier [17], A. Domínguez Ortiz [18], J. H. Elliot y otros [19], han trabajado en esa línea. El amenazador cuadro que se presencia sobre Europa es hoy bien conocido y no menos en España, donde si algunos se niegan todavía a reconocer ese estado de inconformismo de fondo revolucionario *avant la lettre,* los estudios de Elliot y las consecuencias que de ellos derivan para una visión histórico-social de nuestro Barroco son bien aleccionadores. Por nuestra parte hemos trazado un esquema de las tendencias adversas al régimen oficial de la monarquía en nuestro XVII, que resulta bien nutrido y que no vamos a repetir aquí [20]. Elliot observa que la misma voz «revolución» empieza a tomar una significación moderna [21]. En el

14. «The Reformation and social revolutions», en J. Hurstfield, ed., *The Reformation crisis,* Londres, 1971, págs. 83 y sigs.

15. *Las Comunidades de Castilla, una primera revolución moderna,* 2.ª ed., Madrid, 1970.

16. *Les soulèvements populaires en France de 1623 à 1648,* París, 1963.

17. *Fureurs paysannes,* París, 1967.

18. *Alteraciones andaluzas,* Madrid, 1973.

19. R. Forster y J. P. Greene, eds., *Revoluciones y rebeliones de la Europa moderna,* trad. cast., Madrid, 1972.

20. Véase el último de los estudios comprendidos en mi obra *La oposición política bajo los Austrias,* Barcelona, 1972.

21. En *op. cit.,* en la nota 19, pág. 124.

campo del castellano se puede comprobar un desplazamiento semántico semejante [22].

Así se explica que se montara una extensa operación social tendente a contener las fuerzas dispersadoras que amenazaban con descomponer el orden tradicional. A tal fin se echa mano del eficaz instrumento de la monarquía absoluta, probablemente puesto en marcha para disciplinar el movimiento de desarrollo conocido por el Renacimiento, y que en las nuevas circunstancias de la crisis del XVII se aplicaría para someter los diferentes factores que pudieran levantarse contra el orden vigente. Así, la monarquía absoluta se convierte en principio, o tal vez mejor, como en otra ocasión hemos dicho, en clave de bóveda del sistema social: estamos ante el régimen de absolutismo del Barroco, en el que la monarquía culmina un complejo de intereses señoriales restaurados, apoyándose en el predominio de la propiedad de la tierra, convertida en la base del sistema.

Al proceso —señalado por los historiadores de la economía— de revaloración y de concentración de la propiedad agraria que se manifiesta en los años mismos de crisis económica del siglo XVII, se liga, en una doble relación, de ida y vuelta, el alza coetánea del papel social de la nobleza —empleamos esta palabra en un sentido general de individuos de una posición estamental superior y privilegiada (nobleza de sangre, eclesiásticos, burócratas elevados, ricos con disposición sobre numerosos servidores), aunque en todo caso sea la nobleza hereditaria la que dé la pauta en cuanto a comportamiento social [22 bis]—.

22. *Véase, como ejemplo, la obra, cuyo título ya es revelador, de Juan Alfonso de Lancina, Historia de las revoluciones del Senado de Mesina,* 1692. También los *Avisos* (t. II, págs. 34, 49, 114, etc.) de Barrionuevo ofrecen algún ejemplo aproximable.

22 bis. Porchnew, tratando de la rica Francia, ha sostenido que nuevas investigaciones prueban el hecho de que «el absolutismo francés del siglo XVII era un Estado nobiliario y la sociedad francesa de ese tiempo una sociedad feudal o por lo menos feudal y aristocrática en mayor grado que en el XVIII ... La economía burguesa, en el siglo XVII, se hallaba sensiblemente menos desarrollada que en la centuria siguiente y la burguesía, como representante de los medios de producción capitalista no se podía considerar próxima al poder». La

Esto no podía significar una vuelta, sin más, a una sociedad feudal, de predominio nobiliario, en cuanto que los nobles se habían equiparado en muchos aspectos a los ricos terratenientes. Por encima del plano de la nobleza, se daba ahora una indiscutida superioridad de la monarquía —a esto corresponde la eficacia de una noción jurídico-política que el Barroco coloca en primera línea, la de «soberanía» [23]— y se añadía la insoslayable presencia de otras capas sociales. Se trataba de clases de las que podía surgir la amenaza disolvente y que para evitar ésta no había más remedio que tratar de controlarlas, incorporando de alguna manera tales capas a la conservación del orden, comprometiéndolas en su defensa, animándolas a incrementar su esfuerzo tributario, integrándolas, de algún modo y en la mayor medida posible, en un sistema que por esa sola razón tenemos que considerar en gran parte como nuevo. Se trata de la pirámide monárquico-señorial de base protonacional a la que llamamos sociedad barroca [24].

Así se explica que tantos como han hablado del Barroco no hayan dejado de advertir una vuelta al aristocratismo, y que, frente al concepto de una etapa renacentista, democrática y comunal —lo que no deja de ser, por otra parte, discutible en

---

conclusión general sacada de las incursiones sobre el régimen económico y social de Francia está clara: era, en grandes líneas, una sociedad feudal todavía, caracterizada por el predominio de relaciones feudales de producción y formas feudales de economía; «las relaciones capitalistas, como estructura, se hallaban diseminadas en medio de este feudalismo masivo» (págs. 35, 39 y 43). Los restos conservados de feudalismo no permiten hablar, sin equívoco, de sociedad feudal: la sociedad monárquico-nobiliaria es otra cosa —por de pronto, tiene que contar con el pueblo de otra manera—. Por eso, caballería y Barroco no son conceptos equiparables.

23. Según ella, los señores son creados, titulados e investidos por los reyes, y su jurisdicción y derechos dependen de ellos. Esto es bien diferente de la concepción feudal de señor y vasallo. Por eso protestamos del uso de tal palabra. La noción de soberanía como pieza del absolutismo está en el Barroco, pero lo transciende. Sobre esta tesis, cf. Castillo de Bobadilla, *Política para Corregidores*, Barcelona, 1624, t. I, pág. 600.

24. Véase mi obra *Estado moderno y mentalidad social: Siglos XV a XVII*, cit. en nota 11.

sus fechas—, se haya señalado una vuelta a la autoridad, a la estructura aristocrática de los vínculos de dependencia y al régimen de poderes privilegiados, en la etapa del Barroco. Sólo que decir esto es poco, y quedarse en sólo eso se presta a confusión, porque ni se habían dejado de ver echadas ya en el siglo renacentista las firmes bases de la monarquía absoluta con su régimen represivo de la libertad popular, ni ese aristocratismo del Barroco se redujo, contra lo que algunos pretenden hacer creer, nada más que a una renovada etapa feudal, ni siquiera tardíamente caballeresca. Aunque en el XVII subsisten valores de la cultura caballeresca que no dejarán de mantenerse hasta nuestros días, no es precisamente una sociedad de ese tipo la que la cultura barroca mantiene. De la misma manera que el absolutismo monárquico no se puede confundir con el patrimonialismo arbitrario del reino feudal (con razón los ingleses hablan sobre esto de la *new monarchy*), tampoco cultura caballeresca y cultura barroca se superponen. Los trastornos económicos —primero positivos, negativos después—, los consiguientes cambios en la estructura estamental, por relativos que fuesen, la crisis de individualismo que en todos los terrenos conoce el siglo XVI y el carácter expansivo, en general, de la cultura —piénsese en lo que representa la imprenta—, con una participación de la opinión pública en términos nuevos, dan lugar a que, si se habla de Barroco, siendo así que viene después de la amplia experiencia renacentista, sólo muy relativa y translaticiamente se pueda hablar de medievalismo.

Claro que esto de afirmar que la reacción arcaizante del siglo XVII se produjera en conexión con los nuevos datos económicos y sociales no se opone, en ningún caso, a que reconozcamos que esa reacción barroquizante en último término pudo ser y fue normalmente una rémora para el desarrollo de la sociedad en que se dio, un obstáculo serio para un mayor crecimiento económico. Esa tendencia a invertir en tierras, que poderosos y ricos de la ciudad practican desde antes, sí, pero más acusadamente en el XVII, por detrás de las razones econó-

micas que el hecho tuviera, derivadas de la nueva situación de las sociedades, era, no menos, producto de una supervivencia tradicional en las mentes, la cual aseguraba el mantenimiento del principio nobiliario y militar como doctrina inspiradora dentro de una sociedad del tipo estamental, ya que en ésta «se elabora un lazo entre el orden social existente y un sistema de ideas que le procura una justificación racional» [25]. Se llegó así a devolver a la posesión de la tierra un valor extraeconómico y a unir con el régimen de la misma el sistema de estratificación social, aun contradiciendo más amplios intereses. «Así, se conservaría la jerarquía de las tierras como fuente de estimación social y de prestigio social, aunque los intereses nacionales hubieran resultado perjudicados. De tal manera, el principio fundamental de una sociedad vendría a dominar incluso sobre las actividades económicas.» En Francia, la nobleza, si con sus hábitos suntuarios sustrae de la posible inversión productiva una parte importante de los ingresos, agravando una situación de crisis económica que muchas veces se ha señalado, no deja de exigir una mayor reserva para ella de los puestos honoríficos en la función pública, con sus rendimientos pecuniarios; a la vez, reclama el mantenimiento de los signos externos que diferencian a los individuos de diferentes estamentos, en el vestir, etc.[26]; procura aumentar sus dominios territoriales y, en lugar de aceptar entregarse al ejercicio de la manufactura, o del comercio, refuerza la prohibición —la «derogeance»— de su compatibilidad con los privilegios nobiliarios [27]: una ley permite en el XVII que se hagan compatibles ambas cosas, y, sin embargo, fueron pocos los que entraron en el sistema, sirviéndose en algunos casos de agentes interpuestos. En

25. Mousnier, «L'évolution des institutions monarchiques en France et ses relations avec l'état social», *XVII^e Siècle*, núms. 58-59, 1963, pág. 71.

26. Véase R. Mousnier, J. Labatut y Y. Durand, *Problèmes de stratification sociale: Deux cahiers de la noblesse (1649-1651)*, París, 1965.

27. Véase B. Schnapper y H. Richardot, *Histoire des faits économiques, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, París, 1971, pág. 226.

España estos mismos hechos se presentan con muy acentuado rigor. Son, pues, las condiciones de la vida francesa o italiana similares a las que tantas veces se han atribuido, y con razón, a la sociedad española [28]; tal vez la diferencia de esta última respecto a otros países de la Europa occidental se reduzca a la amplia y cerrada participación como grupo privilegiado del clero, a la más severa aplicación del sistema entre nosotros y al apoyo incuestionable que, tras los estudios de Domínguez Ortiz, sabemos que le prestó la monarquía, sirviéndose a tal fin, en algunos casos, de la misma Inquisición.

Productos tan característicamente barrocos como el teatro de Lope o el de Corneille reflejan ese estado de cosas, no tanto anecdóticamente —aunque algunas referencias de este tipo se podrían obtener—[29], sino estructuralmente. De Lope, bajo este punto de vista, nos hemos ocupado reiteradamente en un anterior trabajo [30]. Recordemos que N. Salomon, para estudiar en sus bases sociales la comedia lopesca, tuvo necesidad de analizar los fenómenos económicos en relación con la tierra y su tradición señorial, tal como pesaban sobre el campo castellano al final del siglo XVI. De Corneille, pensemos en que Bénichou ha aplicado a su inspiración de autor teatral la denominación de «feudal», porque «la época de Corneille es justamente, en los tiempos modernos, aquella en que los viejos temas morales de la aristocracia han revivido con mayor intensidad». Según el autor, la obra corneilleana, contemporánea de la Fronda, recogería «un long frémissement, le dernier sans doute, de la sensibilité féodale» [31]; toda su interpretación está apoyada en hacer de aquélla expresión de la moral nobiliaria —en forma tan rigurosa que tal vez sería difícil, pensamos nosotros, in-

28. Este punto de vista está ampliamente documentado en nuestra obra *Estado moderno y mentalidad social...*

29. Véase la colección antológica de R. del Arco, *La sociedad española en la obra de Lope de Vega*, Madrid, 1942.

30. Véase mi obra *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972.

31. *Morales du grand siècle*, París, 1948, págs. 16 y 53.

tentar su aplicación estricta a ningún escritor español de la época—.

Hubo, desde luego, variaciones, fundamentalmente más importantes de lo que muchas veces se dice, entre el aristocratismo del Barroco y la tradición señorial del Medievo, y esas variaciones se debieron al nuevo juego de tensiones entre nobleza, burguesía adinerada y plebe —de ésta no es posible ya prescindir—, lo que hace que no se pueda hablar, sin más, de restauración de medievalismo. Mopurgo-Tagliabue ha venido a sostener que la razón del Barroco se encuentra en el estado de una sociedad aristocrática decaída, desvitalizada, penetrada de elementos alógenos, plebeyos, que trata de procurarse un alimento que la tonifique, en un arte que le presente sus viejos ideales y valores, y de ahí, ese revivir de formas medievales que responderían a una sociedad efectivamente privilegiada [32] —un planteamiento interesante, en principio, pero que luego no resuelve nada, al dejar reducida toda la cuestión a un pequeño problema de la nobleza—. Mopurgo se ha acercado al fondo del problema, pero renunciando a tomar en consideración el estado de la sociedad de la época, en su complejidad, ha dado del fenómeno una versión principalmente esteticista —para explicar la cual se sirve del ensayo de revisión social del modelo del «héroe» de Gracián que está en la base, no sólo de su tratado que lleva tal título, sino de *El criticón*—. Ello constituye, dicho sea de paso, una visión indudablemente insuficiente. Sin embargo, para tratar de entender esos aspectos barrocos que, por un lado, ofrecen un apuntalamiento de la concepción aristocrática de la sociedad, y, por otro, presentan una erosión definitiva de la moral social aristocrática, podemos muy bien servirnos de las versiones gracianescas de un aristocratismo aplebeyado en el *Oráculo manual*, de un elitismo sin sentido heroico en *El héroe*, de una sindéresis calculada y efi-

32. Véase su estudio «Aristotelismo e Barocco», en el volumen de varios autores *Retorica e Barocco*, Roma, 1955, págs. 146 y sigs.

caz, en tanto que burguesa, en *El criticón*. Sin duda, esto no es todo. Observemos que los ejemplos que saca a luz tan agudo investigador italiano son en buena parte españoles —toda su exposición se funda en confrontar *El cortesano* de Castiglione, por una parte, y, por otra, *El discreto* de Gracián [33]—; tengamos en cuenta otro hecho, también significativo, mucho más importante aún: las palabras de Mousnier, que hemos transcrito párrafos atrás, si enuncian lo que se pasa en Francia, se ajustan con toda precisión al estado de la sociedad española. Desde este planteamiento, obtendremos datos que confirmen con qué honda raíz se produce el Barroco en España y, a la vez, cómo es de naturaleza similar a la cultura barroca que se da en Italia o en Francia.

Pero, a pesar de esa semejanza, la situación social española se mostraba con una estructura mucho más rígida, que esclerotizó las posibilidades de crecimiento que en esa misma cultura del Barroco se daban. Sin duda, en el Barroco había una tendencia a lograr una inmovilización o, cuando menos, a imponer una dirección a las fuerzas de avance que el Renacimiento había puesto en marcha. Pero, en la pugna entre una y otra tendencia, las fuerzas expansivas que se trataba de contener eran de tal energía que, más pronto o más tarde —casos, respectivamente, de Inglaterra y de Francia—, acabaron ganando la partida. Shakespeare o Ben Jonson no representan una cultura que hiciera imposible la revolución industrial. Racine o Molière tal vez contribuyeron a preparar los espíritus para la fase renovadora del colbertismo. Pero de las condiciones en que se produjo el teatro de Lope o el de Calderón y que en sus obras se reflejaron —con no dejar de ser ellos modernos—, no se podría salir, sin embargo, hacia un mundo definitivamente moderno, rompiendo el inmovilismo de la estructura social en que el

33. «Una confrontación entre *El cortesano* de Castiglione y *El discreto* o el *Oráculo manual* de Gracián permitiría advertir la decadencia plebeya que en general sobreviene en la mentalidad aristocrática, del Renacimiento al Seiscientos» (Mopurgo, *op. cit.*, pág. 164).

teatro de uno y otro se apoyaban —a pesar de lo mucho que para la primera aparición de una modernidad contribuyeran—. Tan sólo cuando, a pesar de todo, entran en la Península Descartes o Galileo, y con ellos la ciencia moderna, se pueden descubrir algunas novedades en el pensamiento que, no obstante la noble polémica que representa la Ilustración dieciochesca, no lograrían tampoco triunfar.

Ante la experiencia de readaptación a las circunstancias sociales que promovió el Barroco, particularmente en España, después de los cambios que había traído la etapa renacentista, podemos hacernos la pregunta que se planteaba Rostow, en relación a la fase de las condiciones previas a la etapa del «despegue»: ¿hubo en el siglo XVII español una minoría capaz de aprovechar y dirigir hacia un desenvolvimiento futuro las transformaciones que se preparaban desde la centuria anterior?; esto es, una minoría con fuerza para desplazar al grupo arcaizante de los propietarios de la tierra tradicionales, más aún, de los propietarios señoriales de viejo o nuevo cuño, en posesión de grandes extensiones, basado en el privilegio. ¿Cabría esperar que ese grupo, con una nueva concepción de la sociedad y de los objetivos de la vida civil, llegara a alcanzar una participación importante en el poder o la segura ayuda del autócrata que lo detentaba? [34]. A lo sumo son capaces de una pequeña codicia y egoísmo personales, abandonando por ellos el bien público: «todos procuran salir, al paso que esta monarquía va bajando», observaba para sus lectores Barrionuevo [35]. Indudablemente, no se halló tal grupo con bastante consistencia. La estimación que la conciencia de la época hace de la situación, bajo este punto de vista, no puede ser más desfavorable. Se traduce por de pronto en crítica de lo que llamaríamos la Administración, en manos de individuos distinguidos. En otro lugar hemos citado un interesante y significativo pasaje de Pérez del Barrio,

34. *Las etapas del crecimiento económico*, trad. cast., México, 1961.
35. *Avisos*, t. I (4 noviembre 1654), BAE, CCXXI, pág. 79.

lamentando que ni para la gestión de sus intereses tuviera preparación e impulso suficiente la clase de los privilegiados tradicionales [36]. Mucho menos se podía contar con ella para una administración de los negocios públicos, ni con la nobleza castellana ni con la catalana [37]. Y cuando algunos de sus miembros alcanzaron conciencia clara de la situación en que se hallaba el país o cuando individuos de otros grupos menos destacados en la escala social quisieron hacer escuchar sus voces de protesta —hay algunos vestigios de que pretendieran tener su parte en el poder—, los resultados fueron por completo negativos.

Cuando en tantos escritores españoles y no españoles del XVII se escucha el elogio de la *mediocritas*, recuerda uno enseguida que hay allí un eco senequista, pero cabe pensar si en la época ello no respondía al deseo de respaldar la formación y elevación de una clase media —o, mejor, «intermedia»— que tuviera más parte en el juego de la sociedad y de la política. Pérez de Herrera elogia y desea ver integrado el país principalmente de «una moderación y mediocridad bastante y honrada, pues en ella consiste la felicidad común» [38]. También Saavedra Fajardo, con más moderna expresión, nos dirá que «sólo aquella república durará mucho que constare de partes medianas, y no muy desiguales entre sí. El exceso de las riquezas en algunos ciudadanos causó la ruina de la república de Florencia

36. Véase mi obra *Estado moderno y mentalidad social...*, t. II, pág. 36.

37. Sobre la referencia, menos conocida, a la nobleza catalana, véase J. H. Elliot, «A provincial aristocracy», en *Homenaje a J. Vicens Vives*, Barcelona, 1965. López de Madera informaba a Felipe IV: «en substancia todo el mal viene de los malos ministros» (*La Junta de Reformación*, Archivo Histórico Español, V, pág. 102). Barrionuevo ante los males del país observaba: «Causándolo todos los ministros por cuya mano pasa, sin que ninguno se duela de la común pérdida, ni trate más que de su propio interés» (2 junio 1657), BAE, CCXXII, pág. 87.

38. *Discurso en razón de muchas cosas tocantes al bien, prosperidad, riqueza y fertilidad destos Reynos y restauración de la gente que se ha echado dellos*, Madrid, 1610.

y es hoy causa de las inquietudes de Génova» [39]. Tal vez Lope de Deza sea quien más cumplido panorama traza de esta clase mediana [40]. No olvidemos que ese programa sobre la estructura de la sociedad se halla en Montesquieu, deseoso de ver fortalecida una sociedad de aristocracia media y de agricultores, bajo un pensamiento conservador netamente dibujado. Tal sería la imagen de la prerrevolución francesa o revolución de la nobleza, en 1788, que cada día interesa más [41]. Pero si en Francia, a fines del XVIII, ese programa logró parte de sus propósitos, no sucedió lo mismo en la España del XVII. Quizá numéricamente llegó a constituir en las ciudades un grupo abundante, pero cayó bajo el poder y la influencia de la monarquía absoluta —que esa clase intermedia sería la primera en discutir— y de sus aliados poderosos. Aunque en el momento que estudiamos haya algunos aspectos culturales que quepa atribuir a su influencia —la moda, por ejemplo, de la novela amorosa—, ni política ni sociológicamente representa gran fuerza entre nosotros, como no sea en el plano de reducir y trivializar los ideales nobiliarios, privándoles de un heroísmo épico y dándoles ese aspecto de aptos para el público en general, con que se presentan en el Barroco.

El Barroco español, bajo el vértice insuperable de la monarquía, está regido por la inadaptada clase de la nobleza tradicional, una clase que no está a la altura del tiempo, aunque éste la haya hecho cambiar en más de un aspecto; una clase, pues, alterada en sus hábitos y convenciones por un mayor afán de acumular riquezas, más que de conquistar ganancias; los ricos, dirá Pérez de Herrera, arrastrados por sus grandes gastos, sienten «un deseo vehementísimo de hacienda, que no va-

39. *Idea de un Príncipe político y cristiano, representada en Cien Empresas*, en *OC*, edición de González Palencia, Madrid.

40. *Gobierno político de agricultura*, Madrid, 1618.

41. Véase A. Decouflé, «L'aristocratie française devant l'opinion publique à la veille de la Révolution (1787-1789)», en el volumen de varios autores *Études d'histoire économique et sociale du XVIII^e siècle*, París, 1966.

cilan en tomar a préstamo» [42]. Una clase, en resumen, incapaz de buscar su enriquecimiento por medios propiamente económicos, según la economía mercantil moderna, o cuando menos, en muy corto número de excepciones; capaz, en cambio, de cerrar el paso en defensa de sus privilegios, a quienes hubieran podido, con una cierta ayuda del poder que no tuvieron, abrir otros cauces a la sociedad. En lo que más se aproximó a una actividad económica, sin visión alguna de los problemas, fue en imponer la elevación del precio de los arrendamientos y en otras prácticas semejantes, de las que a continuación hablaremos. Y a ello hemos de añadir que a través del ingreso en la hidalguía, individualmente, de miembros enriquecidos de otros grupos, estos últimos caracteres señalados se acentúan y expanden, impidiendo que se llegue a constituir nunca ese grupo directivo y reformador que pide Rostow, el cual en España no aparece hasta el XVIII, y aun entonces con muy escasos resultados. Domínguez Ortiz, que ha estudiado, bien que desde otros enfoques, el problema que aquí suscitamos, llega a conclusiones que nos permiten seguir la línea de nuestra interpretación: «El papel de la nobleza en la vida local fue relevante, sin relación con su número, y tuvo más brillo en las ciudades de la mitad sur de España, donde su escaso número se compensaba con la abundancia de fortuna y títulos; a través de las ciudades, la nobleza dominó en las Cortes, y de esta forma se aseguró una discreta influencia en el gobierno del Estado. En los medios rurales, la mayor facilidad para que los elementos enriquecidos del estado general accedieran, de una o de otra forma, a la hidalguía, suavizaba las tensiones. Y así se fue elaborando una situación en la que lo esencial no era la distinción entre nobles y plebeyos, sino entre propietarios y jornaleros» [43].

Entre las prácticas que los estamentos privilegiados ponen

42. *Discurso*, cit., fol. 7.
43. *La sociedad española del siglo XVII*, I, Madrid, 1963, pág. 267.

en ejecución en el XVII y, junto a ellos, los elementos advenedizos que se les han incorporado y que han aumentado la fuerza del grupo con la de su dinero, están las de ocupar los puestos de la administración municipal, las de servirse de ellos para administrar a su favor el reparto de las cuotas de los «servicios» y otras cargas, y echar el mayor peso sobre los pecheros modestos. Por esa misma vía se asegura también, en el aprovechamiento de los bienes de los pueblos, la atribución a los poderosos de las parcelas de mejor calidad, por medios más o menos fraudulentos o amenazadores. A veces, en la explotación de sus posibilidades se llega a prácticas que, si bien de pequeña importancia en su volumen, tienen no obstante su significación bien clara: la Sala de los Alcaldes de Casa y Corte de Madrid dice a Felipe IV —¿1621?— que los señores y potentados en sus casas tienen grandes despensas provistas que les permiten vender cosas de regalo, capones, gallinas, conejos, ternera y vino, sin licencia, sin pagar impuestos y a precios abusivos, procediendo a atacar a la justicia, cuando algún alcalde, menos complaciente que otros, se ha atrevido a actuar para impedir tal abuso [44] (no cabe duda de que, hasta en aspectos minúsculos, el mito del desinterés económico de la nobleza española del XVII es pura fábula, sólo que, eso sí, el interés, más o menos encubierto, ha de seguir en tantos casos una senda malsana). Pero en más alta escala y con más graves consecuencias, los ricos de toda clase proceden, llegado el caso, a actuaciones más dañinas para la generalidad; por ejemplo, a manipulaciones monopolísticas, de hecho, sobre el precio de los cereales, provocando su baja o su alza según que el pequeño productor tenga que vender, en tiempo de recoger la cosecha, o tenga que comprar, al final del año agrícola. Ocasionan el hundimiento de los que no tienen con qué resistir y compran en buenas condiciones las propiedades

44. Escrito de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte a Felipe IV, sobre 1621, en *La Junta de Reformación*, pág. 211.

de los que se arruinan. A costa de terrenos comunales o bienes de propios, se extienden los dominios laicos y eclesiásticos, estos últimos, además, en otros casos bajo apariencia de libres testamentos. Y cuando los débiles se ven arruinados, se realiza la compra de sus tierras a precios irrisorios. Si cabe hablar de una primera fase de desamortización, con la venta de tierras baldías de villas y lugares, también el anónimo informante de Felipe IV le hace saber que son los ricos quienes compran tales bienes, para arrendarlos después a los pobres a precios mucho más altos, quedando despojados de ellos los pueblos [45]. Aparte de insistir en comentarios semejantes, textos de Caxa de Leruela, Francisco Santos, Fernández Navarrete, Lope de Deza, Martín de Cellorigo, Pérez del Barrio, etc., describen con negras tintas este inicuo proceder de los grupos oligárquicos: en un primer momento, en el ámbito de los pueblos [46]; en un segundo momento, en el ámbito del Estado, haciendo elegir a los regidores —puestos monopolizados por las oligarquías municipales— como representantes en Cortes de las villas y ciudades. Todo ello trajo consigo, como decimos, la ruina de los pequeños propietarios y aparceros, el abandono del campo por los mismos, la entrada continua en la ciudad de una masa de menesterosos [47], la formación de grupos dis-

45. Anónimo a Felipe IV, sobre 1621 —inspirado en Cellorigo—, en *La Junta de Reformación*, pág. 255.

46. C. Viñas Mey (*El problema de la tierra en España, en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1941) recoge una interesante antología de textos del siglo XVII sobre procederes tramposos y actos de fuerza que pesaban sobre los campesinos. El tema del malestar del labrador, al que Lope de Deza dedicaría la extensa obra ya citada, señalando nada menos que catorce razones de la ruina del campo español, es tema que se difunde como un tópico en la literatura: pueden verse ejemplos, en obras como *El pasagero* de Suárez de Figueroa, y otras. Observando ya, desde el último cuarto del siglo XVI, el fuerte crecimiento de la presión señorial, T. Mercado denunciaba con iracundia el aumento de cotos o reservas de caza.

47. Carande (*Carlos V y sus banqueros*, Madrid, 1965, t. I, págs. 134-135) escribe: «Algunas franquicias dispensadas a los agricultores, tales como declarar libres de ejecución y de embargo, por deudas, sus ganados de labor, aperos y frutos, y otros privilegios análogos, resultaron insuficientes para librarles de

puestos a la subversión, la necesidad finalmente de atender a la contención de los posibles estallidos que estas nuevas condiciones de crecimiento urbano iban produciendo [48]. Así pues, muchos de los aspectos de la cultura Barroca, que, sin la triste penuria de las condiciones sociales señaladas, sin ese amenazador desplazamiento a las ciudades, no tendrían sentido o hubieran sido muy otra cosa, se explican por el incremento en el plano social del poder de los señores y de sus coadyuvantes de nueva ascensión.

Hay un dato que no puede ser más elocuente: el apoyo regio a las economías de los poderosos, aun contra el parecer de las Cortes (o, por lo menos, de los más inteligentes de los representantes en éstas). Tal es el caso de la desmedida protección de la Corona a la Mesta, que fue, pura y simplemente, protección a la ganadería trashumante, con nuevos privilegios en 1633, de todos los cuales quedaban excluidos los ganados estantes, con la protesta de Caxa Leruela y algunos otros, los cuales veían en la pequeña explotación ganadera la riqueza del campo y del país [49]. Ello pone en claro que la protección oficial iba dirigida a los grupos privilegiados, propietarios de los grandes rebaños —los nobles, la Iglesia, algunos grandes ricos nuevos—, los que constituían una fuerza de apoyo para un gobierno autoritario, monárquico-aristocrático, frente a las posibilidades democráticas, o de influencia popular, que pudieran surgir de una economía de pequeños rebaños mantenidos como auxiliares y complemento de la agricultura. También el teatro

---

una penuria que estraga poblados y estimula el éxodo rural a los campos de batalla, a las Indias y, cuando no, a las ciudades, donde buscan acomodo en las grandes casas como serviciarios o domésticos».

48. Algunos datos en mi obra *Estado moderno y mentalidad social*... La caracterización que Cañizares da del fenómeno de formación de masas de tipo protoproletarizado, con tendencias subversivas, aunque él las refiere al momento del conflicto comunero, hay que entenderla como modo de ver tal situación en las fechas en que el autor escribe (el texto de Cañizares lo comentamos en *Estado moderno y mentalidad social*..., t. II, pág. 368).

49. *Restauración de la abundancia antigua de España*, Nápoles, 1631.

barroco apoyará en alguna ocasión esa política oficial, en estrecha correlación, de poder monárquico y nobleza. Las reservas de plazas en los colegios mayores universitarios, a favor de los hijos del estamento distinguido, responde a la misma tendencia, en una fase de formación del Estado en que se está constituyendo un régimen de selección burocrática [50]. Si todo el período del Barroco es una época de «reacción nobiliaria» —la expresión es de Domínguez Ortiz—[51], en las últimas décadas de aquél el fenómeno se acentúa. Desde dentro mismo de la situación, se la explica y se la defiende como un mecanismo cuyo lógico funcionamiento está fuera de toda arbitrariedad. En efecto, dentro de su programa de adhesión al complejo de intereses monárquico-señoriales de la época y de exaltación del mismo, en medio de tantas mercedes, dignidades, títulos, ayudas, hábitos, beneficios y prebendas de toda clase que ininterrumpidamente otorga la monarquía española, Almansa y Mendoza —panegirista del sistema, que llena páginas y páginas de sus *Cartas* con la sola enunciación de tales concesiones— explica y comenta diáfanamente el sentido del sistema: «Como

50. Cf. R. L. Kagan, «Universities in Castile (1500-1700)», *Past and Present*, núm. 49, noviembre 1970. El autor está realizando una amplia investigación sobre aspectos sociales de nuestros colegios universitarios entre las fechas indicadas, de la cual es parte el estudio publicado.

51. Tuvo lugar, así sostiene Domínguez Ortiz, el hecho de que «no obstante la pésima situación financiera, se siguieran prodigando las pensiones y ayudas de costa, por motivos más o menos justificados. Esta tendencia se acentuó en el calamitoso reinado de Carlos II, hasta el punto de que Federico Cornaro, embajador veneciano en 1678-81, escribía en su Relación: «Apenas hay persona que no viva de la hacienda del rey o que si faltasen las pensiones regias, se pudiesen mantener con sus propias rentas ... » Hay mucho de verdad en la ingeniosa frase que otro embajador veneciano, Foscarini, escribía en 1686: los Grandes fueron llamados a la Corte por los reyes anteriores para que se arruinaran; «ahora ellos destruyen a quien los destruyó». Efectivamente, la estancia de la alta aristocracia en la Corte les producía muchos gastos; para las ocasiones del real servicio, los reyes habían obtenido de ella grandes sumas, pero como sus miembros eran incapaces de crear riqueza y se pretendía que la subsistencia de la nobleza era indispensable a la monarquía, en última instancia fue ésta, es decir, la Nación y la Real Hacienda, quienes tuvieron que ayudar a mantenerla (*op. cit.*, págs. 244 y 245).

la verdadera razón de Estado práctica es tener los vasallos beneficiados de suerte que no deseen mudar señor ni fortuna, en la justicia distributiva se tiene gran cuidado que el beneficiar la nobleza es el vínculo que más la obliga». Tal es, pues, la razón y sentido del sistema: privilegiar, con toda suerte de ventajas, a los distinguidos, para sustentar juntos el orden. «Nada les constituye duración [a los Imperios] como la manirotura», sostiene Almansa [52].

Pensamos que la pérdida de fuerza y abandono de la burguesía, en la primera mitad del XVII, más que a una crisis de ella misma, más que a una retracción de su papel, se debió a un intencionado fortalecimiento del poder de la nobleza, que para ayudarse arrastró consigo a los enriquecidos y otros grupos ascendentes se vieron frenados. Observando el caso de Segovia (con su auge sobre 1570 y su situación favorable hasta comienzos del siglo siguiente), pero proyectando las consecuencias que saca de la evolución de ese caso concreto, sobre un panorama general, Ruiz Martín sostiene que sobre 1620 «el mercader independiente, que encarnaba un prototipo de aquella existencia fácil, se esfuma por lo común en la Europa del Oeste, pues han huido de sus filas unos pocos hacia arriba, haciendo a sus vástagos, de no poder ellos mismos, funcionarios o señores; los restantes, los más, pasando por las cárceles, mientras se verificaba el alcance de su insolvencia declarada, de su *fallimento*, se han convertido en pobres de solemnidad» [53]. Más que de una verdadera «traición de la burguesía» —frase que se ha hecho tan famosa—, habría que hablar, en nuestro caso, de una derrota de la burguesía, la cual en España —y nos referimos de preferencia, según quedó advertido, al caso

52. *Cartas de Andrés de Almansa y Mendoza. Novedades de esta Corte y avisos recibidos de otras partes (1621-1626)*, Cartas XIV (18 noviembre 1623) y XV (3 febrero 1624), impresas en *Libros raros y curiosos*, Madrid, 1886, págs. 234 y 261.

53. Véase su ponencia en la III Conferencia de Historia Económica de Munich, 1965, «La empresa capitalista en la industria textil castellana durante los siglos XVI y XVII».

español— abandonó la partida muy pronto, porque la tenía perdida de antemano. En el XVII, contra lo que se ha repetido tantas veces, la nobleza recupera un alto papel, sobre una base económico-social, en la reorganización absolutista de la monarquía. La monarquía, sin duda, ha aumentado su poder político. Su definición como absoluta, en muchas ocasiones, se aproxima a la plena realidad de sus modos de gobierno —aunque reconozcamos que absoluta esté muy lejos de querer decir totalitaria—. Pero no menos hay que tener en cuenta su organizado compromiso con la nobleza. Hay casos (que el teatro recoge) de persecución y castigo del noble rebelde, ciertamente, pero ello es así por cuanto se ha salido del régimen de colaboración y distribución de poder entre rey y nobles, en que se funda el régimen del XVII [54]. No se persigue ni se reduce, advierte A. Hauser, «en modo alguno, al noble como tal; por el contrario, es considerado siempre como la médula de la nación. Sus privilegios, con excepción de los puramente políticos, se mantienen en primer lugar, le son reconocidos los derechos señoriales frente a los campesinos y conserva su plena inmunidad tributaria. El absolutismo no suprimió el antiguo orden social por estamentos; modificó desde luego la relación de las diversas clases con el rey, pero dejó sin cambiar su mutua relación» [55]. Platzhoff, en quien el anterior autor se inspira, había sostenido ya una opinión semejante, cuya aplicación había extendido, contradiciendo tesis habituales, hasta el período de Luis XIV, en Francia [56]. Mucho más es de aplicación lo que esas palabras dicen a los Habsburgos españoles del XVII [57].

Vamos a remitirnos una vez más a Domínguez Ortiz, esta

54. Piénsese en las comedias de Lope inspiradas en los restos de feudalismo subsistente en tierras apartadas.

55. Véase su *Historia social de la literatura y el arte*, trad. cast., Madrid, 1957, pág. 623.

56. Véase el comienzo de su capítulo «La época de Luis XIV», en W. Goetz, ed., *Historia universal*, trad. cast., t. VI: *La época del absolutismo*, págs. 17 y sigs.

57. Nos remitimos a la obra de Domínguez Ortiz, *passim*.

vez a una de sus obras de síntesis en la que recoge trabajos anteriores y tal vez objeciones que alguno de éstos levantaron. Según Domínguez, «en el aspecto cuantitativo parece probable (aunque falten estadísticas) que se incrementó el número de privilegiados; de una parte, porque su más alto nivel de vida constituía una relativa defensa contra las mortalidades anormales; de otra, por la incesante presión que los más afortunados de las clases inferiores ejercitaban para elevarse en la escala social ... Si grande fue el aumento de las clases privilegiadas en términos absolutos, mayor fue su crecimiento relativo, puesto que las clases más pobres disminuían de número»; mas, «si el aumento del número de privilegiados aumentaba la postergación del estado general, la deteriorización de éste a su vez hacía más precaria la situación de las clases altas» [58]. He aquí, pues, el panorama social que explica el desarrollo de una cultura en los términos que tratamos de hacerlo: unos grupos altos y distinguidos que tratan de mantener y de aumentar sus privilegios y riquezas cuya conservación se ve amenazada por la crisis —aparte de los inconformismos que ésta a su vez suscita—, los cuales cuentan con una masa de poder social y de resortes políticos para conseguirlos, y, debajo, un estado llano hasta el que llegan los azotes de las pestes, de la pobreza, del hambre, de la guerra; que por su propia procedencia social no puede reducirse a la vil resignación de las gentes más bajas; que, en consecuencia, muestra reiteradamente actitudes de protesta («por todas partes hay un rato de mal camino», repetirá una y otra vez Barrionuevo, de quien es esta exclamación: «¡Pobre España desdichada!») [59]. Para acallar tales muestras de desasosiego, pensando en que los resortes de represión física quizá no bastan, se ven obligados los poderosos a ayudar y a servirse de aquellos que pueden proporcionarles los resortes eficaces de una cultura; de una cultura en la que predominarán,

58. *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, 1973, págs. 355 y 356.

59. *Avisos*, t. I (5 septiembre 1654), BAE, CCXXI, pág. 56.

congruentemente, los elementos de atracción, de persuasión, de compromiso con el sistema, a cuya integración defensiva se trata de incorporar a esa masa común que de todas formas es más numerosa que los crecidos grupos privilegiados, y pueden amenazar su orden.

Tales resultados, muy al contrario de lo que se venía suponiendo, pertenecen esencialmente al esquema de comportamiento de la autoridad soberana en la sociedad barroca: fortalecimiento de los intereses y poderes señoriales, como plataforma sobre la que se alza la monarquía absoluta, garantizadora a su vez de ese complejo señorial. Y como medio para dar fuerza al sistema, sublimación del mismo en los ideales nobiliarios y distinguidos del XVII [60]. Incluso la Iglesia incluye en su código de moral social «cristiana» esos modos de comportamiento, decantados de los intereses aristocráticos, modos que probablemente formaron el cuadro menos cristiano de la Iglesia de Roma a través de toda su Historia [61]. Esos ideales no

60. Considérese lo barroco que es, socialmente, o tal vez mejor, políticamente, este elogio de Cristóbal Lozano: «¡Oh! privados de los Felipes de España y cuando subordinados al gusto de vuestros reyes os portáis en todas las materias» (*Historias y leyendas*, Clásicos Castellanos, Madrid, t. I, pág. 237). En el mismo sentido se podrían citar en todas sus partes las *Cartas* de Almansa, panegirista de la monarquía, y por tanto de la nobleza, y del sistema social fundado sobre ambas. Evidentemente, los escritores doctrinales, imbuidos de escolasticismo, no hablan así (véase mi *Teoría española del Estado en el siglo XVII*, cap. VII), precisamente porque están dentro de una tradición intelectual escolástica. El caso de la comedia de Quevedo *Cómo ha de ser el privado* (en *OC*, edición de Astrana Marín, t. II, págs. 666 y sigs.), es cosa aparte, ya que probablemente responde a la propaganda contra el Conde-Duque.

61. La Iglesia apoya una moral social nobiliaria que, como algunos observan en la época misma, contradice el mensaje evangélico. Así se comprueba en el teatro, hecho, en su inmensa mayoría, por eclesiásticos, con anuencia de la Iglesia y en servicio suyo y de la monarquía. Es interesante ejemplo el de un pasaje, en una obra de Cubillo de Aragón, en el cual, durante una disputa sobre un caso de aceptación o no del deber familiar de venganza, el representante del criterio nobiliario —que en la comedia se enuncia como admitido normalmente— dirige estas palabras a quien sustenta una tesis más humanitaria:

> Creed que os quisiera haber hallado
> menos cristiano, pero más honrado.

son diferentes de los de la Francia de Richelieu, en la España del Conde-Duque, con el desprecio de uno y otro hacia la burguesía que se conservaba como tal, con su agravio constitutivo al bajo pueblo [62]. Así comprendemos que se nos haya podido decir, del poeta barroco más popular entre el público español, que «el mostrarnos cómo en este reino de las gradas, vallas, vínculos y dependencias sociales y providenciales se comportan los instintos naturales del hombre, es el más grato y familiar asunto dramático de Lope» [63]. De Lope, sí, pero añadamos que también de los demás: todo el arte barroco, de la comedia lopesca, a la novela de Mateo Alemán, a los cuadros de santas de Zurbarán, etc., viene a ser un drama estamental: la gesticulante sumisión del individuo al marco del orden social. Por debajo de argumentos al parecer indiferentes a la cuestión, en obras de muy diferente naturaleza —de Villamediana, de Quevedo, de Gracián, etc.— se mantiene en el fondo la misma temática [64].

Ahora observemos que ese carácter que acabamos de enunciar se ha de imponer no ante unas circunstancias estáticas en las que nada se hubiera alterado secularmente, sino que se ha de procurar ganar la batalla ante fuerzas contrarias que la expansión del XVI había liberado; por tanto, ante una grave situación de conflicto. Por eso hemos dicho que era imprescindible, para entender la crisis del XVII, atender a la situación de signo contrario en la centuria anterior. Y por eso sostene-

---

(*Las muñecas de Marcela*, edición de A. Valbuena Prat, Madrid, 1928, jornada II, pág. 60.) No parece que la Inquisición se inquietara por esa contraposición entre honrado y cristiano que acabamos de leer.

62. Ph. Butler, *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine*, págs. 52 y 54. Véase la síntesis que en términos semejantes ofrecen Préclin y Tapié, *Le XVII^e siècle*, Clio, París, 1949.

63. C. Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, trad. cast., 2.ª ed., Madrid, 1940, pág. 268.

64. Por otra parte, es normal la subsistencia en toda Europa de la sociedad estamental, incluida Inglaterra (véase la obra de Laslett que citamos más adelante). La diferencia estaba en las vallas con que esa sociedad se defendió.

mos que la cultura barroca no se explica sin contar con una básica situación de crisis y de conflictos, a través de la cual vemos a aquélla constituirse bajo la presión de las fuerzas de contención, que dominan pero que no anulan —por lo menos en un último testimonio de su presencia— las fuerzas liberadoras de la existencia individual. Esas energías del individualismo que se trata de someter de nuevo a la horma estamental, en conservación de la estructura tradicional de la sociedad, se nos aparecen, no obstante, de cuando en cuando, bajo un poderoso, un férreo orden social que las sujeta y reorganiza; pero, por eso mismo, se nos muestran constreñidas, en cierto grado deformadas, por el esfuerzo de acomodación al espacio social que se les señala autoritariamente, como esas figuras humanas que el escultor medieval tuvo que modelar contorsionadas para que cupieran en el espacio arquitectónico del tímpano o del capitel en una iglesia románica. Siempre que se llega a una situación de conflicto entre las energías del individuo y el ámbito en que éste ha de insertarse, se produce una cultura gesticulante, de dramática expresión. Vossler hace una consideración interesante respecto a Lope: si las gentes hubieran estado menos oprimidas, sus personajes hubieran sido menos desenvueltos [65].

El repertorio de medios de que se sirve la monarquía barroca para lograr imponerse sobre la tensión de fuerzas adversas es muy grande, y en ello y en la novedad de algunos de esos medios se reconoce lo propio de la cultura que estudiamos. Desde la constricción física, apoyada en la fuerza militar, *ultima ratio* de la supremacía política, hasta resortes psicológicos que actúan sobre la conciencia y crean en ella un ánimo reprimido (luego nos ocuparemos ampliamente de estos aspectos). En medio quedan recursos muy diversos, cuyo empleo resulta sorprendente y quizá sólo explicable en los supuestos psicológico-morales del Barroco. Sabemos, por ejemplo, que, con

65. *Op. cit.*, pág. 293.

motivo de haberse producido en Madrid actos sacrílegos en diferentes fechas y hasta, en una ocasión, dos en un mismo día y en templos diversos, se tomaron medidas represivas y purgativas, consistentes en suprimir durante ocho días las comedias e imponer la abstención sexual: «ni hubo mujeres públicas». Lo cuenta en sus *Cartas* Almansa y Mendoza [66].

El carácter de expresión de esa conflictividad básica, que afecta a la posición social del humano, es común a todos los productos de la cultura barroca, muy especialmente en España, en donde los dos extremos en pugna adquirieron una potencia considerable. Si la movilidad horizontal —esto es, geográfica y profesional— del español en el siglo XVI había sido de elevado nivel (por razón de los movimientos de población en la Península, de la colonización de América y de las empresas en Europa), si la movilidad vertical, aunque de más bajo índice, había sido también estimable (aunque sólo fuera por efecto de la anterior), quiere decirse que el individuo se había visto impulsado a salir de sus cuadros y tropezaba con el duro marco de éstos. En otro lugar hemos hablado de la erosión y aun de la honda alteración que sufre el orden de la sociedad estamental. Pero ésta reaccionó tratando de conservar su estructura, y aunque en esa pugna perdió alguno de sus elementos integrantes más característicos, impuso a lo largo del XVII su victoria, con un poder de reacción, desgraciadamente, que no tuvo parangón en Europa.

En virtud de la enérgica contención a que se someten las energías individuales de reciente despertar, con objeto de dominar sus manifestaciones amenazadoras, podemos observar quizá con más fuerza entre nosotros —y sobre ello he escrito en otra parte [67] párrafos que aquí reproduzco, añadiendo algu-

66. Carta XVI, s. a., pág. 302. Como las *Noticias de Madrid (1621-1627)*, edición de González Palencia (Madrid, 1942), hacen referencia a los hechos, sabemos que éstos se produjeron el 5 de julio de 1624.

67. Véase mi artículo, «Los españoles del 1600», *Triunfo*, suplemento extraordinario («Los Españoles») del núm. 532, 9 diciembre 1972.

nos nuevos datos— que si la crisis del siglo XVII tuvo, como en todas partes, motivaciones económicas a las que hay que atribuir papel en parte determinante, presentó aspectos humanos que hacen especialmente dramáticas las manifestaciones en que aquélla encontró expresión y que constituyen la variedad de nuestra cultura barroca. En su propio tiempo, algunos de los escritores que se ocuparon en materias económicas y sometieron a reflexión el penoso estado del pueblo que contemplaban, señalaron también el lado humano del problema. Esos escritores nos interesan hoy cada vez más, y pensamos que el conjunto de sus meditaciones sobre el funcionamiento de los factores económicos que desataron la crisis constituye aún hoy una obra muy estimable. Pensamos que sus interpretaciones son mucho más adecuadas para hacernos comprender las fallas del mecanismo de la economía española que muchas de las explicaciones ensayadas después. Pero, a la vez, esos escritores consideraron que, junto a defectos en los resortes monetarios, mercantiles, manufactureros, etc., había que dar su parte al elemento humano, al cual enfocaron a la vez como causa y efecto de la crisis que presenciaron. Durante siglos después, sólo se nos dio a conocer el frente heroico de nuestra historia seiscentista, bien en sus teatros de guerra en Flandes, Alemania, Italia, bien en los escenarios de la comedia lopesca, dedicada a la exaltación de los valores tópicos de la sociedad señorial, etc., etc. Pero en aquellas mismas fechas, un escritor tan agudo e independiente en sus apreciaciones como Martín G. de Cellorigo veía que el mal no provenía de la guerra, sino «de la flojedad de los nuestros» [68]. Con más acritud en la expresión, un catedrático de Toledo, clérigo y escritor economista, a quien la Inquisición, políticamente —la Inquisición era un órgano político—, no veía son buenos ojos, Sancho de Moncada, llegó a más: España se halla en grave peligro por ser «la gente toda

68. *Memorial* citado; el pasaje se halla recogido en el Anónimo a Felipe IV. de 1621 (*La Junta de Reformación*, pág. 231).

tan regalada y afeminada» [69]. Ésta, aunque hoy nos parezca extraño, es estimación que se repite. Unas décadas después del anterior, Pellicer de Tovar señala como causas de la penosa situación del país los regalos y afeminaciones [70]. Aunque sabemos que los predicadores refuerzan las tintas, algunas palabras pronunciadas por fray Francisco de León, prior de Guadalupe, en un sermón de 1635, coincidentes con las anteriores, nos servirían, poniendo unas junto a otras, para comprobar por dónde se buscaba la raíz del mal: vemos, decía el severo prior, «los hombres convertidos en mujeres, de soldados en afeminados, llenos de tufos, melenas y copetes y no sé si de mudas y badulaques de los que las mujeres usan» [71]. Los *Avisos* de Pellicer —y ello corrobora el grado de corrupción de la misma—, aparte de delitos por relaciones sexuales ilícitas, señalan casos de homosexualismo, tanto de seglares como de eclesiásticos [72]. Y en las propuestas de juntas y consejos, pidiendo se reformen los adornos y los trajes que se usan, se les achaca ordinariamente su lujo y afeminamiento [73]. Incuestionablemente, la acusación que hemos visto tan reiterada, así como la literatura escandalosa del XVII que nos es muy mal conocida, muchas veces eran no otra cosa que un recurso retórico. Sin embargo, nos ayuda a comprobar cómo la crisis del XVII había transformado la imagen de los españoles del siglo anterior, y mostrando, pues, que afectaba a la base humana de la sociedad, ponía al descubierto un estado de relajación moral gene-

69. *Restauración política de España*, cit., Discurso I, pág. 4.

70. Manuscrito inédito de 1621, citado por Carrera Pujal, en *Historia de la economía española*, Barcelona, 1943, t. I, pág. 481.

71. Citado por Viñas Mey, en la obra mencionada en la nota 46.

72. *Avisos* (ed. del *Semanario Erudito*, XXXI, pág. 87) dice que han ejecutado a dos, espera otro, están presos nueve y acusados sesenta; otras referencias, *ibid.*, pág. 92, etc. Barrionuevo, *Avisos*, BAE, CCXXI, pág. 35, etc. Ya antes, las *Noticias de Madrid (1621-1627)* informan de que, un día, cinco mozos han sido condenados a la hoguera por prácticas homosexuales, y otro día, dos mozalbetes (ed. cit., págs. 43 [diciembre 1622] y 133 [marzo 1626]).

73. Informe del Consejo Real a Felipe III (9 enero 1620), en *La Junta de Reformación*, págs. 34 y 35.

ralizado. Suárez de Figueroa, por su parte, tan preocupado siempre por la situación del tiempo que contempla, nos habla de los mocitos cortesanos e inútiles, de las hembras maquilladas y afectadas, de los «mariquillas de ahora»: «La vanidad de músicas y bailes entretiene los afeminados, y los hace vagar al afeite del rostro, al enrizo de los cabellos, al adelgazar la voz, a los melindres y caricias femeniles y al hacerse iguales a las mujeres en delicadezas del cuerpo» [74]. Testimonios como éste no tienen un valor directo, pero nos dicen lo que de sensualidad, afán de placer, relajación y hasta lo que de clara reacción contra la severidad de costumbres varoniles de otra época hay en el XVII, sobre cuyo fondo el tenebrismo, el macabrismo, son un gusto derivado, como el desaliño fingidamente pobre en la sociedad de consumo de hoy. Si a esto se añade la conciencia que se tenía de la incontenible y bien apoyada inmoralidad pública y privada, se explica el dicho de Barrionuevo: «hay mucho que limpiar si se barriera de veras». Esa corriente, por lo bajo, de relajamiento nos explica aspectos que se proyectan en el vértice de la cultura barroca [75].

Lo que hemos de sacar en conclusión, a nuestro parecer, de datos como los que acabamos de recoger y de innumerables más, tomados de otros terrenos, es que los españoles del XVII, muy diferentemente de los de la época renacentista, se nos presentan como sacudidos por grave crisis en su proceso de integración (la opinión general, a partir de 1600, es la de que se reconoce cósmicamente imparable la caída de la monarquía hispánica, en tanto que régimen de convivencia del grupo, a la que no cabe más que apuntalar provisionalmente). Ello se traduce en un estado de inquietud —que en muchos casos cabe calificar como angustiada—, y por tanto de inestabilidad, con una conciencia de irremediable «decadencia» que los mismos españoles del XVII tuvieron, antes que de tal cen-

74. *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, Madrid, 1621, fol. 74.

75. *Avisos* (27 septiembre 1956), BAE, CCXXI, pág. 320.

turia se formaran esa idea los ilustrados del siglo XVIII. A las consideraciones del Consejo Real a Felipe III (1 febrero 1619), hablándole de «el miserable estado en que se hallan sus vasallos», a la severa advertencia que en el mismo documento se le hace de que «no es mucho que vivan descontentos, afligidos y desconsolados» [76], las cuales se repiten en docenas de escritos de particulares o de altos organismos, no ya a Felipe III, sino más aún a Felipe IV, se corresponde aquel momento de sincera ansiedad en este último —de ordinario tan insensible—, cuando confiesa conoce la penosa situación en que se apoya: «estando hoy a pique de perdernos todos» [77]. El repertorio temático del Barroco corresponde a ese íntimo estado de conciencia (pensemos en lo que en el arte del XVII representan los temas de la fortuna, el acaso, la mudanza, la fugacidad, la caducidad, las ruinas, etc.).

Una situación semejante se da en todas las esferas de la sociedad. Y el conflicto de que venimos hablando es tan visible en el medio urbano que no acabo de entender por qué Tapié quiere reducirlo en sus condiciones estructurales al mundo campesino. Cierto que en éste «la sociedad es entonces más jerarquizada, y, en cierta medida, más estable. Los hombres de la tierra se resignan a su sujeción, aceptan incluso adoptar la religión de su amo, esperan de él protección y ayuda, dispuestos a rebelarse en su miseria más dura, con sacudidas ciegas y violentas, que, por otra parte, muy pronto son reprimidas por los ejércitos regulares» [78]. La situación de conflictividad es normal en la base del Barroco; no tiene ese carácter ocasional que las palabras citadas parecen indicar, y la oposición es más manifiesta en la ciudad que en el campo, aunque los golpes de violencia sean excepcionales en ambas partes. Añadamos que en los países católicos esta situación sería más fuerte, más du-

76. *La Junta de Reformación*, págs. 12 y 18.

77. *Ibid.*, pág. 539. (Esta declaración del rey corresponde a agosto de 1627. Las cosas empeorarían mucho más.)

78. V. L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, págs 60-71

ramente planteada, pero también se daba en los protestantes, de manera suficientemente intensa para teñir el panorama de la época.

Ni en unos ni en otros será sostenible, a nuestro parecer, esa amable tesis de Tapié según la cual el Barroco nacería del gusto y del placer que las gentes rurales encontraron en ver desplegarse con exuberante ostentación el lujo y riqueza de los grandes, ya que en cierta medida podían participar en ellos, por lo menos contemplándolos. Las violentas revueltas a que el propio autor alude y el agrio sabor que tantas creaciones barrocas traen consigo, como muestra de su condición de protesta, nos descubren otra cosa. Si leemos, en relación con la aparatosa y aparentemente bien aceptada monarquía francesa, el libro de H. Hauser sobre la época [79], nos encontramos con que, bajo el gobierno de Richelieu, no sólo son mantenidos por la fuerza, en tantos casos, aspectos tradicionales en la estructura del poder y de la sociedad, sino que la sujeción impuesta al pueblo y la dura represión de sus protestas —«pueblo» comprende también aquí el grupo de los burgueses— nos permiten reconocer la presencia del conflicto y del esfuerzo para su contención —lo que, como llevamos dicho, constituye supuesto básico de nuestra tesis—. «Siempre fue el castigar razón de Estado», escribía G. de Bocángel [80]; pero nunca como en la monarquía del XVII fue su razón de ser tan principal.

Estudios recientes han puesto en claro una imagen mucho más conflictiva del siglo XVI, y más aún del XVII —como llevamos dicho—, aunque las tendencias de oposición y las protestas que llegan a estallar queden asfixiadas bajo el peso del absolutismo y de su sistema social. Son más numerosos los movimientos de oposición y más frecuentes y más duras las manifestaciones de violencia a que se llega. Una observación curiosa y significativa es la de que Braudel, en la segunda edi-

79. H. Hauser, *La pensée et l'action économique du Cardinal de Richelieu*, París, 1944.

80. *Obras*, edición de Benítez Claros, Madrid, 1946, t. I, pág. 84.

ción de su obra magna, aquí tantas veces citada, acentúa la referencia a las luchas sociales que se van multiplicando y endureciendo [81]. La ya citada obra dirigida por R. Forster y J. P. Greene nos da una visión panorámica. Después de Villalar, ni en Castilla, ni en otras regiones peninsulares menos directamente afectadas por aquella derrota política de las ciudades, desaparecieron las actitudes de oposición, que algunas veces llegaron a la violencia armada, otras muchas quedaron en manifestaciones de protesta pública —como en las Cortes de Madrid de 1588 a 1593, 1618, etc.—, y otras se redujeron a críticas severas de la política que se llevaba a cabo por el gobierno de Madrid, bien en pasquines y otros medios impresos, bien en conservaciones, etc. En una carta del P. Rivadeneyra al arzobispo de Toledo (16 febrero 1580) se comenta que «todos los estados están amargos, desgustados y alterados contra S. M. ...», de manera que el rey «no es tan bien quisto como solía». Añade el P. Rivadeneyra: la gente no quiere ir a la guerra de Portugal, «pareciendo a muchos que lo que se ganare en Portugal es acrecentamiento de S. M. y de su Real corona y no de las haciendas y de las honras de los que han de pelear» [82]. ¿No se reconoce en esas palabras una crisis de heroísmo y monarquismo, aspecto de la que vamos tratando? Si aquí se trata de Felipe II, ya en avanzada fecha, otra vez he señalado un texto de Matías de Novoa en el que es Felipe IV el objeto de crítica [83].

Confirmando con toda precisión eso que otros ya dicen, por Barrionuevo tenemos noticias de que con frecuencia salían papeles maldiciendo del Gobierno y criticando y aun ridiculizando al rey. Nunca se nos dice que promovieran una reacción pública en contra. Se colocan en los muros de algunas iglesias, en pla-

81. *La Méditerranée et le monde mediterranéen à l'époque de Philippe II*, 2.ª ed., París, 1966, t. II, págs. 76 y sigs.

82. CODOIN, XL, págs. 292 y sigs.

83. Véase el último capítulo de mi obra *Oposición política bajo los Austrias*.

zas, en esquinas, hasta en Palacio. En todas las partes públicas se ven pasquines pintados —«graciosos», comenta el autor— que echan pestes del rey y de sus ministros [84]. Se prende a un pintor y a su oficial por haber hecho circular libelos o carteles pintados —de los que se reconocieron que eran suyos por la pintura, como en otros casos sus autores se reconocen por la letra—, los cuales «eran muy agudos, picantes, y por extremo pintados y coloridos» [85]. ¿Cabe ver ahí el origen del gusto actual por los posters críticos?

«En Galicia, nos dice también Barrionuevo, se dice han puesto en varios lugares otros muchos pasquines como por acá y con las mismas quejas, y que si no las remedian, dicen que tienen cerca a Portugal». La protesta en este caso se une a una grave amenaza de secesionismo.

Tenemos testimonios que recogen, respondiendo sin duda a la realidad, referencias a las discusiones mantenidas entre personas que presumían de más o menos versadas en materias de gobierno y que se estimaban distinguidas por sus estudios, su riqueza o su rango heredado; pero otras verdaderas disputas se reducían, en ocasiones, a personas más simples, interesadas sin embargo por los asuntos públicos. El licenciado Alonso de Cabrera informa a Felipe IV (20 junio 1623) sobre la reclamación de la viuda de Hernando Vázquez, quien, por haber entregado al rey anterior un memorial «acerca de cosas que tocaban al gobierno destos reinos, de que se ofendió el duque de Lerma», fue encarcelado «y que en la prisión fue muerto violentamente, dentro de quince días» [86] (el informante pide precaución para que la opinión no se ensañe contra el ya entonces cardenal). Pellicer da noticia de la prisión de un personaje que frecuentaba y acompañaba a muy altos señores, en lo que «la causa fue por hablar mal contra el rey y el go-

84. *Avisos*, II (8 noviembre y 13 diciembre 1656, 21 febrero 1657), BAE, págs. 35, 59, etc.

85. *Avisos*, II (7 marzo 1657), BAE, CCXXII, pág. 66.

86. *La Junta de Reformación*, págs. 95-96.

bierno» [87] y añade que la autoridad judicial pretende darle garrote y espera que todo acabe en destierro. Cualesquiera que sean las suposiciones que hoy puedan hacerse, los jesuitas refieren que la prisión de Quevedo se debe a «algo que ha dicho o escrito contra el Gobierno» [88]. También Pellicer da cuenta de que se le ha preso, en gran silencio y con secuestro de todos sus muebles y papeles, por hablar mal de la monarquía, del gobierno, o según otros, por espionaje [89]. Unos días después informa de que corre la voz de que ha sido degollado, si bien no se ha confirmado [90]. En esta materia hay casos notables. El propio Pellicer relata el caso de un labrador que de pronto se colocó ante el rey para protestar de como andaba el gobierno [91]. Los jesuitas, en una de sus cartas, recogen también tal suceso: puesto ante el rey, el labrador le gritó: «Al rey le engañan; Señor, esta monarquía se va acabando y quien no lo remedia arderá en los infiernos» [92]. Todavía Pellicer nos dice que el rey prohibió al autorizado maestro Agustín de Castro, S. J., que se entremetiera en el púlpito en ciertas materias políticas (XXXIII, 149). Semejantemente, Barrionuevo nos da la noticia de que un predicador, en el púlpito, habló crudamente contra el desgobierno de la monarquía, ante el rey, y al acabar su diatriba exclamó que le prendieran y que le cortasen la cabeza, si querían, pero que él tenía el deber de hablar en tales términos [93]. No sabemos lo que sucedió a estos personajes; pero en los papeles periódicos leemos noticias como ésta, de Pellicer: «Salieron las sentencias contra los

87. *Avisos* (26 marzo 1641), ed. del *Semanario Erudito*, XXXII, página 20.
88. *Cartas de jesuitas* (1 diciembre 1639), MHE, XV, pág. 374.
89. *Avisos* (13 diciembre 1639), ed. del *Semanario Erudito*, XXXI, página 104.
90. *Ibid.*, pág. 106.
91. *Avisos* (19 junio 1640), ed. del *Semanario Erudito*, XXXI, página 178.
92. *Cartas de jesuitas* (19 junio 1640), MHE, XV, pág. 451.
93. *Avisos*, II (17 enero 1657), BAE, CCXXII, pág. 51.

que intervinieron en los memoriales en pro y en contra del señor Conde-Duque» [94] —sentencias de fuertes multas y destierros—. Conocemos un curioso caso que nos dice hasta dónde llegaba la posibilidad del conflicto: Almansa cuenta un plante o huelga en el interior del mismo palacio, diciéndonos: «este día pasado no hubo quien subiese la comida al Rey y el Conde mandó prender a los Ayudas de Cámara». Por las *Noticias de Madrid (1621-1627)*, que recogen también la referencia al hecho, sabemos que tuvo lugar el 26 de agosto de 1624 [95].

Todo ello corrobora la impresión que sacamos de fuentes literarias. Ruiz Martín ha recogido el eco de una violenta discusión sobre política, que acaba a palos, entre los operarios de un taller textil en la Segovia de 1625-1630. Suárez de Figueroa rechaza la «moral filosofía que, hambrienta y desnuda, desde los rincones reforma el mundo, informa las costumbres y en todo descubre defectos» [96]. Del peligro que todo ello entrañaba, desde el punto de vista ultraconservador e inmovilista de la monarquía, advierten algunos escritores de la época, a veces revelando una franca simpatía por quienes así proceden, otras con adverso comentario a los caprichosos arbitrismos que en tales casos suelen exponerse, otras, aludiendo tan sólo, y como a cosa habitual, a que en el paseo de ciudadanos ordinarios «se habla de política». Reflejando costumbres sociales que veía en torno, Céspedes hace decir a uno de sus personajes: nos juntamos «los caballeros mozos y paseantes del barrio en los portales y escaños de nuestra parroquia, desde donde solemos limitar el poder del turco, las acciones del húngaro, los estados de Italia, y censurar, gobernando el mundo con nues-

94. *Avisos* (21 julio 1643), ed. del *Semanario Erudito*, XXXIII, página 39.

95. Carta XVI, s. a., pág. 298 de la ed. cit. También en esta ocasión las *Noticias de Madrid (1621-1627)*, edición de González Palencia, recogen el hecho en estos términos: «Este día los Ayudas de Cámara del Rey hicieron falta a la vianda, y el Conde de Olivares los mandó prender a todos en sus casas con guardas» (pág. 102).

96. *El pasagero*, pág. 87.

tros pareceres»; y también el mismo autor relata de unos viajeros que, al coincidir en su camino, «comenzamos políticos a gobernar el mundo, sus estados, sus fuerzas, ya confiriendo unas, y ya encareciendo y reprobando otras» [97]. Ese ocuparse de política que en el XVI había sido propio de conversaciones y escritos de altos burócratas, letrados, caballeros, cortesanos, personas distinguidas [98], ahora se ha generalizado, se ha democratizado, ha pasado a ser entretenimiento común. La gente habla públicamente y considerándose con capacidad para ello, critica a la administración de los que mandan. En la plaza pública, nos dice Francisco Santos, cualquiera se alza «tratando de la carestía de los mantenimientos», de forma que cada uno dice su alcaldada [99]. Recientemente se ha publicado un curioso texto descubierto en el Archivo estatal de Viena, compuesto de cuatro folios, que llevan el siguiente título: *Diálogo entre quatro personas viniendo de San Lucar de Barrameda a Sevilla en el barco a la vez, en el tiempo que se avía divulgado la venida de Su Magestad al Andaluzía* (no lleva fecha y puede ser algo posterior a 1620). El documento sirve para testimoniarnos muy bien hasta qué punto se ha popularizado la charla política; y, en segundo lugar, en qué medida eran poco afectos o francamente adversos a la política real los sentimientos de los andaluces en el reinado de Felipe IV. De los cuatro interlocutores, uno no hace más que criticar las «aflicciones» en que está puesto el rey; otro, ante la situación en que éste se encuentra, considera que no cabe «ni evitar que no haya muchos desórdenes y daños a que le obliga la necesidad» (al rey); refiriéndose a los españoles, y no cabe duda de que alude a los que gobiernan, se critica que «cada día hazen grandes yerros en menoscabo del bien público y de la Real Hazienda» porque

97. Céspedes y Meneses, *Fortuna varia del soldado Pindaro*, BAE, XVIII, págs. 347 y 353.

98. Doy algunos datos en mi obra *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Madrid, 1958.

99. *Día y noche de Madrid*, BAE, XXXIII, pág. 147.

no se sabe —o no se quiere saber— «distribuir en lo que es debido las rentas», y, cáusticamente, se comenta: «Nadie haze por el bien común, todos procuran no más que su interés propio; esta guerra en casa más daño nos haze que los enemigos de la corona» [99 bis]. No cabe duda de que la llegada del rey no era esperada en la Sevilla barroca con fervor monárquico.

Todo ello daba un nuevo papel a las opiniones, podía convertir la coincidencia de ellas en una corriente peligrosa, y hasta, llegado el caso, podía inspirar un amenazador movimiento de protesta [100]. La importancia que esos movimientos de opinión tuvieron para la monarquía se comprenderá con advertir que R. O. Lindsay y J. Neu han reunido y publicado siete mil panfletos que circularon en Francia, de mediados del XVI a mediados del XVII, y las cifras totales de los que aparecieron son incomparablemente mayores [101]. De España no tenemos datos, pero en el trabajo que L. Rosales publicó sobre el éxito de la sátira política en la época que nos ocupa, se vislumbra una gran abundancia de materiales [102]. En impreso o de palabra «todos se quejan y todos tienen razón», comenta Barrionuevo, que era un gacetillero de oposición, diríamos hoy; advierte a sus lectores que de «tantas tragedias como aquí digo», de tantas noticias increíbles sobre medidas de gobierno fuera de propósito y razón, piensen que escribe «como eso se ve cada día» [103]. ¿Acaso, más de treinta años

99 bis. J. M. Barnadas, «Resonancias andaluzas de la decadencia», en *Archivo Hispalense*, núms. 171-173, Sevilla, 1973; el documento se reproduce en págs. 112-115.

100. Según nuestra interpretación, ésta es una de las caras del problema histórico de la formación del absolutismo monárquico. Véase mi obra *Estado moderno y mentalidad social*...

101. Esa colección es la de los que se conservan hoy en bibliotecas americanas. Véase, de los citados autores, *French political pamphlets. 1547-1648*, Madison, University of Wisconsin Press, 1969.

102. «Algunas reflexiones sobre la sátira bajo el reinado de los últimos Austrias», *Revista de Estudios Políticos*, núm. 15, 1944.

103. *Avisos*, II (7 marzo y 28 noviembre 1657), BAE, CCXXII, páginas 67 y 118.

antes, no escribía Páez de Valenzuela al mismo Felipe IV en términos semejantes?: el reino se halla agraviado con tantas desdichas «y cada uno de sus miembros se queja, formándose, como se forma, de singulares e individuos, y éstos tan flacos y acabados que no pueden sustentar la cabeza» [104]. Todavía en este punto tenemos que recoger una noticia insólita que da Barrionuevo, y que de no ser cierta revelaría por lo menos hasta qué punto se había alzado la opinión de que la crítica adversa rodeaba por todas partes a la monarquía: cuando en una ocasión se exponen en Roma, para arrancar del clero unas concesiones económicas, las necesidades de dinero que amenazan a la monarquía, quienes negocian por parte de ésta tienen que soportar se les conteste que el rey «la mayor que tiene es de mudar de Gobierno» [105]. Ante tan universal desarrollo de la murmuración y la crítica, un jesuita comenta en una de sus cartas que, entre los muchos vicios y maldades de la Corte, hay que referir que «se hacían congregaciones para murmurar del gobierno» y acusa a sus miembros —con un ataque común y chabacano, habitual en la lucha política— de que los tales llevaban mala vida: «en su casa la industria del tahúr hacía milagros» [106]. Y en otra de esas cartas se había pedido que se desterrara de la Corte a los «noveleros», comentadores alarmistas e inconformistas de noticias políticas [107]. Y Gayangos recoge en su edición de tales cartas un pasaje de otras *Noticias de Madrid*, obra de un anónimo, que sobre 1638 da cuenta de que algunos titulados y plebeyos han sido efectivamente desterrados «por tahúres que, juntándose en las casas de juego, murmuraban sin razón alguna del gobierno presente y ministros mayores» [108]. Años más tarde informa Barrionuevo: «ha mandado

104. *La Junta de Reformación*, pág. 219.
105. Barrionuevo, *Avisos*, I (29 noviembre 1654), BAE, CCXXI, página 86.
106. *Cartas de jesuitas* (19 enero 1638), MHE, XIV, pág. 291.
107. *Cartas de jesuitas* (1 diciembre 1637), MHE, XIV, pág. 261.
108. *Loc. cit.* en la nota 99. (Se trata de un manuscrito inédito que perteneció a su colección y cuya edición sería de desear.)

el Consejo Real prendan las justicias a todos los que trataren del mal gobierno» [109]. Por entonces, los predicadores habían arreciado en sus críticas desde el púlpito, lo que daba pesadumbre a S. M. Algunos le aconsejan los destierre, pero el rey contesta que no se atreve. Conocemos un curioso caso particular: en 24 de abril de 1658, Barrionuevo nos cuenta que «hanle mandado, según se dice, al P. Fray Nicolás Bautista que no predique al Rey tan claro, ni en el púlpito se arroje a decir las verdades, sino que pues tiene audiencia a todas horas, se las diga en secreto, que lo demás es dar ocasión al pueblo de sentimientos y mover sediciones» [110]. Sediciones: he ahí el fantasma cuyo conjuro ya asusta en Europa. Pero lo que hay que tener en cuenta es que, dentro de los supuestos de la sociedad barroca, esas palabras de clara y dura crítica propiamente no se decían al rey, sino que eran una confrontación y diálogo con la opinión, cuya presencia no se podía disimular. Villari hace una observación sobre Nápoles, a la que se puede dar mayor alcance geográficamente en todo el XVII: las críticas con frecuencia no aluden a un ocasional «mal gobierno», sino que implican «la puesta en entredicho del sistema político» [110 bis].

A ese amplio fondo de discusión, de discrepancia y de posible protesta pública, insisto en que hay que referir la acti-

109. *Avisos*, II (31 enero 1657), BAE, CCXXII, pág. 57. Saavedra Fajardo, en cambio, escribía: «No tiene el vicio mayor enemigo que la censura ... Y así, aunque la murmuración es en sí mala, es buena para la república, porque no hay otra fuerza mayor sobre el magistrado o sobre el príncipe ... La murmuración es argumento de la libertad de la república, porque en la tiranizada no se permite». (*Empresas*..., XIV, ed. cit., págs. 232 y 233).

110. *Avisos*, II (en diferentes fechas de los años 1657 y 1658). La referencia a fray Nicolás Bautista es de 24 abril 1658, BAE, CCXXII, págs. 63, 67, 71, 169, 172. En el anónimo *Sumario de las nuevas de la Corte*, publicado en apéndice en la edición de las *Cartas* de Almansa, se afirma, tratando de idealizar la figura del monarca, que éste les dijo a los frailes predicadores «que no se cansasen ni encogiesen en decirle verdades, porque él no se cansaría, ni en oírles, ni en enmendar cuanto oyere» (págs. 347 y 348). El cansancio de las críticas y el temor a ellas debía, sin embargo, surgir muy pronto.

110 bis. «La rivolta anti spagnola a Napoli», pág. 55.

tud de los gobiernos en la monarquía absoluta y su política represiva, la cual, hasta mediado el XVII en los países protestantes y hasta mucho más tarde en los católicos, comprendería a la religión como materia peligrosa en su discrepancia. En España, ante el silencio impuesto, desde siglos atrás, a las manifestaciones de disidencia religiosa, se ha venido haciendo habitual en los historiadores dar a ésta por inexistente, salvo casos excepcionales como el ya lejano de Usoz o de contemporáneos nuestros, como los de M. Bataillon, E. Asensio, A. Selke, etc. Pero atendiendo con cuidado a las cosas, se observan aún testimonios que han quedado más o menos ocultos. De alguno de ellos hemos dado cuenta en otra ocasión [111]. Existen, sin embargo, muchos casos como éste: ante el fracaso de la boda del Príncipe de Gales con una infanta española, se nos dice que las gentes, descontentas e irritadas, «quisieron echar la culpa a los teólogos» —curioso indicio de que un buen sector de la opinión no estaba conforme con la política religiosa seguida [112]—. Interesante en esta materia es la obra, conocida pero mal estudiada a este respecto, del P. Jerónimo Gracián con su violencia contra los «ateístas» [113]. En el Madrid barroco se producen casos —seguramente explicables desde un punto de vista psiquiátrico y curiosos de estudiar— en los que se presencian estallidos de una exacerbada posición antirreligiosa provocados por la férrea y alucinante disciplina eclesiástica que se impone en todas partes y hasta en las más inesperadas ocasiones de la vida. Las *Noticias de Madrid*, de 1621 a 1627, relatan ya casos de verdadera explosión psicológica contra actos públicos del

111. «La oposición político-religiosa a mediados del siglo XVI: el erasmismo tardío de Felipe de la Torre», en *La oposición política bajo los Austrias*, pág. 53.

112. *Noticias de Madrid (1621-1627)*, pág. 72 (agosto 1623).

113. *Diez lamentaciones del lamentable estado de los atheistas de nuestro tiempo*, edición del P. O. Steiggink, Madrid, 1959. La idea de «libertad» contra la Iglesia es el gran pecado de la época que J. Gracián resalta y condena, poniendo de manifiesto su doble raíz política y religiosa.

culto, confirmados por las *Cartas* de Almansa [114]. Podemos dar aquí otro contundente ejemplo de ese fondo problemático que ha quedado cubierto por la hojarasca de la historiografía oficial, el cual es, a nuestro parecer, sumamente revelador en cuanto a la presencia de esa disidencia a la vez religiosa y social, y de la significación política que se le daba contribuyendo —tal es nuestro punto de vista— a la formación del sistema del absolutismo. Sabemos que en 1633, por encargo del propio rey, fray Hortensio F. de Paravicino predica en las honras fúnebres de una infanta Margarita de Austria, fallecida siendo religiosa en las Descalzas Reales. Como de un hecho positivo del que se ocupa en términos muy vivaces, Paravicino refiere que han aparecido carteles públicos contra la religión cristiana, fijados «en las esquinas y puertas de Madrid». Pues bien, ante ello hace Paravicino este comentario: si es cierto que «un pasquín que llaman, o libelo, de los que el vulgo mal contentadizo pone contra los que gobiernan en un siglo u otros», es un acto que, por cuanto lleva consigo «peligro de ruin ejemplo», merece y «pide justicia, sangre y última demostración», cabe preguntarse qué no merecerán, en la Corte católica, ante los ojos del mismo príncipe, «carteles contra la Ley», «pasquines contra Dios», «libelos contra Cristo». Y añade Paravicino, hablando en términos de plena actualidad, refiriéndose a su público: «Acordaos quando se extrañó oírme acusar tanto el ateísmo y mirad si habéis visto sobrados indicios, si no culpas de él» [115]. Algunas fuentes de la época hablan de los «ateos de Madrid», y algún personaje de Tirso de Molina, como recogiendo el sentir de ciertas gentes, dice:

114. *Noticias de Madrid (1621-1627)*, pág. 3 (junio 1621), pág. 11 (septiembre 1621), págs. 98-100 (julio 1624).

115. *Margarita. Oración fúnebre en las honras de la Serenísima Infanta*, Madrid, 1633, fols. 32v a 35v. Es de observar que el clérigo Paravicino quiere castigar con sangre y muerte a los autores de pasquines, mientras que Álamos de Barrientos, Saavedra Fajardo, Lancina, esto es, los políticos tacitistas, recomiendan que se los tolere y se disimule con ellos.

No hay Dios que me dé cuidado,
lo demás es desvarío...
Nacer y morir, no hay más [115 bis].

En otro lugar hemos señalado las tensiones sociales conflictivas, sobre cuyo movedizo suelo se apoya inestablemente la sociedad del siglo XVII, de lo cual procede la inestabilidad característica de las producciones de la cultura barroca [116]. Comentando las desdichas y malaventuras que caen sobre la monarquía española, Barrionuevo comenta: «somos nosotros los que no sabemos vivir en el mundo», y lamenta «el gran descuido nuestro y flojedad en que vivimos» [117]. Es un estado interno de desarreglo, de disconformidad. Esas tensiones que de ahí surgen afectan a la relación de nobles y pecheros, de ricos y pobres, de cristianos viejos y conversos, de creyentes y no creyentes, de extranjeros y súbditos propios, de hombres y mujeres, de jóvenes y viejos, de gobierno central y poblaciones periféricas, etc. Motines, alborotos, rebeliones de gran violencia los hay por todas partes. En poblaciones peninsulares: Bilbao, Toledo [118], Navarra («el ruido de la revolución que hay en Navarra es tan grande ... », comentan los jesuitas) [119]; otra vez, Toledo, en sucesos que también otro jesuita relata así: «En Toledo hubo el otro día un grande alboroto. Juntóse muchísima gente común, como tejedores y otros, diciendo querían ma-

115 bis. En la comedia *Tanto es lo de más como lo de menos*, la cita en el estudio sobre la misma de Jaime Asensio, en la revista *Reflexión* 2, Ottawa, enero-diciembre 1973. Aranguren y D. Alonso, citado por el anterior, han sostenido que en el ascético Quevedo, más que la intuición de un «morir-para» o de un «morir-hacia», se encuentra el testimonio de un «morir-de»: «Se piensa más en un terminar de vivir esta vida que en un empezar a vivir vida eterna» (Aranguren, «Comentario a dos textos de Quevedo», en *Revista de Educación*, números 27-28, 1955).

116. «Los españoles de 1600», art. cit. en nota 67.

117. *Avisos*, I (23 septiembre 1654 y 24 abril 1655), BAE, CCXXI, páginas 61 y 131.

118. *Cartas de jesuitas* (3 junio y 18 julio 1634), MHE, XIII, págs. 57 y 81.

119. *Cartas de jesuitas* (8 julio 1638), MHE, XIV, pág. 450.

tar a los del gobierno de la ciudad porque no hallaban pan». Parece un cuadro decimonónico: crisis de subsistencias, sí; pero en esos disturbios no se incendia la casa del panadero ni se asalta la del labrador, o, por lo menos, no se reduce todo a esto; se quiere matar a los gobernantes [120]. Barrionuevo nos habla de que en Palma (Andalucía) se levantó el pueblo y mató al juez real; en Málaga, tuvo que salir huyendo el corregidor; en Palencia, hay fuertes alteraciones y trastornos; los hay también en León; en Lorca se han levantado 1.500 hombres y en otros lugares de Andalucía, más y menos, y han tomado las armas; en la Rioja han muerto a dos jueces y muchos ministros... [121]; en Belmonte, el pueblo se ha amotinado contra una compañía de soldados [122]. Impuestos, subsistencias, carestías, son los motivos, como en la primera mitad del XIX todavía, que resuenan. Se comprende la noticia que nos da en uno de esos años Pellicer: el rey ha ordenado se declaren y registren todas las armas defensivas y ofensivas que posean naturales y extranjeros [123]. Y fuera de la Península sucedía otro tanto: en Bruselas, donde bajo el acaudillamiento de un boticario, se da muerte al justicia; en Nápoles, con el pueblo «tan desenfrenado contra la nobleza»; en Bari, donde son degollados quienes acaparaban el pan, etc., etc. [124]. Y luego están las más graves insurrecciones que no empiezan por conspiraciones o golpes de mano, sino por disturbios populares que van creciendo y agravándose [125]. Se producen así las sublevaciones separatistas

120. *Cartas de jesuitas* (19 junio 1638), MHE, XIV, pág. 431.

121. *Avisos*, I, BAE, CCXXI, págs. 75, 209, 275, 304, 246 (las fechas van del año 1654 al 1656; a esta última, 5 febrero, se refiere lo de Lorca).

122. Pellicer, *Avisos* (24 julio 1640), ed. del *Semanario Erudito*, XXXI, pág. 190.

123. *Avisos* (13 mayo 1642), ed. del *Semanario Erudito*, XXXII, pág. 258.

124. Barrionuevo, *Avisos*, I y II, BAE, CCXXI, pág. 46; y CCXXII, págs. 95 y 134.

125. *Cartas de jesuitas* (12 y 19 junio 1640), MHE, XV, págs. 446. 447, etcétera. Véase también Pellicer, *Avisos* (12 junio 1640), ed. del *Semanario Erudito*, XXXI, pág. 175. Los jesuitas comienzan sus referencias a la sublevación de Portugal en estos términos: «en Portugal ha habido algunos alborotos po-

(Nápoles, Cataluña, Flandes, Portugal) y las conspiraciones de cariz semejante (Aragón, Andalucía, etc.) [126]. Alonso Enríquez de Guzmán, curioso personaje tan de su época, en algún momento de su obra se refiere a los trastornos provocados por un cierto capitán Machín en el reino de Valencia: «las alteraciones y motines y bueltas del reyno de Valencia, en que ovo muchas vírgenes corrompidas y monjas forçadas y biudas desonradas y altares robados y otras muchas fealdades», a lo que hay que añadir lo que de las revueltas en Mallorca dice también: «grandes e ynormes eçesos que avían hecho, ansí en corromper donzellas, hijas de cavalleros que huyendo dellos salieron, como tajando muchachos en la carniçería como carneros, y otros poniéndoles por hitos en el terreno para jugar a la vallesta y otros semejantes» [126 bis].

Otro tipo de tensiones no faltan: se extreman las consecuencias inhumanas del estatuto de pureza de sangre, que ha estudiado Sicroff [127]; se producen manifestaciones xenófobas que los gobernantes temen [128]; se escuchan las primeras voces

---

pulares, aunque de poca consideración», si bien, ya que en los días siguientes crecen y se agravan, las noticias que se transmiten son más alarmantes (cartas de 12 y 20 septiembre 1637, MHE, XIV, págs. 189, 191, etc.).

126. Véase J. H. Elliot, en su aportación al volumen *Revoluciones y rebeliones en la Europa moderna*, Madrid, 1973; y mi obra *La oposición política bajo los Austrias*. En Aragón, dicen los jesuitas, «la gente y el común deste reyno está del mismo color que Cataluña» (MHE, XVI, pág. 36), y Barrionuevo dice de Andalucía: «todos nuestros enemigos hacen lo que quieren de nosotros» (BAE, CCXXI, pág. 290).

126 bis. BAE, CXXVI, pág. 23.

127. *Les controverses des statuts de pureté de sang en Espagne du XV^e^ au XVII^e^ siècles*, París, 1960. Como ejemplo de lo que decimos, puede verse la obra de fray Jaime Bleda, *Crónica de los moros de España*, Valencia, 1618.

128. Si la figura del extranjero había ofrecido aspectos favorables en otras épocas más inmovilistas, ahora, con el prenacionalismo del siglo XVII, con el sistema general e ininterrumpido de las guerras interestatales, con la codicia del mercantilismo y quizá con la conveniencia de buscar a alguien sobre quien descargar las desdichas que se sufren, el extranjero pasa a ser —salvo en casos individuales— la figura de un indeseable. El tema se encuentra ya en la España del XVII, en literatos como Quevedo, Mateo Alemán, Ruiz

femeninas inconformistas [120]; se incrementan la prostitución y el juego, en términos antisociales, y, entregados a una protesta que ni intentan formular, jóvenes de casas nobles y acomodadas huyen a perderse en medios de picaresca, como las almadrabas de Cádiz [130]; o exhiben largas melenas en las calles de la ciudad, lo que condenan algunos críticos y moralistas [131]. Conocemos por Pellicer el caso de una revuelta estudiantil, de violenta protesta: «En Salamanca del modo mismo ha habido una desastrada revolución de los estudiantes, contra un juez que fue allí de la Chancillería, a quien quisieron ahorcar y le quemaron los procesos» [132]. Y más aún, por Barrionuevo sa-

---

de Alarcón, en economistas como Sancho de Moncada, Martínez de Mata, Lope de Deza, Gondomar, etc. El anunciado libro de Ruiz Martín sobre los genoveses nos explicará mucho este fenómeno. A nosotros nos interesa el carácter de conflicto social e interno que presenta, por ejemplo, en un escritor como Murcia de la Llana: «quán cierto es que las naciones extrangeras que residen en España, su mayor nervio de enriquecerse es por el trato y contratación por la mar; pues ¿qué razón hay para que el pobre natural de España con su sudor y su sangre se la esté conservando [la riqueza], para que él la desfrute con sus tratos?» (*Discurso político del desempeño del Reino...*, Madrid, 1624, fol. 12). Entre la gente rica, en cambio, tenemos ya testimoniada otra actitud: «en siendo cosa de extrangero artífice, basta para darle valor»; mientras lo propio se tiene en nada, se busca por los elegantes lo de fuera. (Francisco Santos, *Día y noche de Madrid...*, págs. 396 y 409.)

129. Es tema sin estudiar debidamente. Algunas referencias en P. W. Bomli, *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, La Haya, 1950. María de Zayas escribe algunas frases llenas de acritud sobre el estado de sumisión de la mujer. Podrán verse algunos datos más en mi libro sobre la novela picaresca que tengo en preparación.

130. Se encuentran algunos datos interesantes en la obra de P. A. Sole, *Los pícaros de Cónil y Zahara*, Cádiz, 1965.

131. Párrafos atrás, hemos visto ya una referencia al tema de las melenas, señalando vagamente su significación protestataria, en un texto de fray Francisco de León. Habla también de ellas, ironizando sobre su abundancia, Juan de Robles, en *El Culto Sevillano* (comentamos este pasaje en nuestra obra *Antiguos y modernos*, pág. 100). María de Zayas hace esta observación: «en todos tiempos han sido los hombres aficionados a las melenas, aunque no tanto como ahora» (*Amar sólo por vencer*, ed. cit., de sus *Novelas ejemplares*, parte 2.ª: «Desengaños amorosos», Madrid, 1950, pág. 216. También Lope, en *La Dorotea*, ironiza sobre la moda de los cabellos largos de los hombres (edición de E. S. Morby, 1958, pág. 179).

132. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXIII, pág. 147.

bemos de un no menos violento incidente escolar, cuya noticia ayuda a hacernos comprender el fondo de irritación y disconformidad que se daba en los más diversos niveles y ambientes: niños de escuelas de aprender a leer y a escribir pelearon entre sí, nos cuenta Barrionuevo; pasó por allí la justicia e intentó prenderlos; entonces se armaron todos los muchachos y entre todos arrojaron a los agentes, los cuales después volvieron a prender al maestro, considerándolo inductor, pero los chicos con hondas los hicieron huir [133]. Claro que los tonos más violentos se dan en la oposición entre nobles y plebeyos, entre ricos y pobres, que en gran parte son divisiones paralelas, hasta el punto de que en las Cortes o en las páginas de algunos escritores se habla del odio de unos grupos contra otros [134].

Para responder a todo este múltiple y complejo hervor de disconformidad y de protesta (en unas circunstancias en que los medios de oposición se habían hecho más sutiles, en que el volumen demográfico en las ciudades había aumentado y con ello la población participante en las manifestaciones contra la opresión había crecido en amenazadora proporción) la monarquía absoluta se vio colocada ante dos necesidades: fortalecer los medios físicos de represión y procurarse medios de penetración en las conciencias y de control psicológico que, favoreciendo el proceso de integración y combatiendo los disentimientos y violencias, le asegurasen su superioridad sobre el conjunto. Sin duda, el sistema militar de ciudadelas bien artilladas, capaces de reducir una sublevación en el interior de los núcleos urbanos, es una manifestación de la cultura barroca (la difusión del uso de la ciudadela es un hecho del Barroco); pero lo es también todo ese conjunto de resortes ideológicos, artísticos, sociales, que se cultivaron especialmente para mantener psicológicamente debajo de la autoridad tantas voluntades

133. *Avisos*, II (13 diciembre 1656), BAE, CCXXII, pág. 33.

134. Saavedra Fajardo observa «la aversión que unos estados de la república tienen contra otros, como el pueblo contra la nobleza» (*Empresas...*, LXXXIX, en *OC*, edición de González Palencia, Aguilar, Madrid, 1946, pág. 619).

de las que se temía hubieran podido ser llevadas a situarse enfrente de aquélla. La monarquía barroca, con su grupo estructurado de señores, burócratas y soldados, con su grupo, más informal, pero no menos eficaz, de poetas, dramaturgos, pintores, etc., puso en juego ambas posibilidades. Las ensayó hasta en casos extremos en los que parecía haberse roto toda vinculación y en los cuales, sin embargo, quedaban, por debajo de las aparentes contradicciones, ciertos factores que podían hacerse jugar a favor de la integración y hasta podían servir para imponerla, moral o físicamente, a los demás. Así, por ejemplo, cabe enfocar el tema tan barroco del bandolerismo.

Una forma extrema de protesta antisocial y de conducta desviada crecía alarmantemente en la crisis del XVII y proporcionó abundantes temas al teatro barroco: el bandolerismo (Lope, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Calderón, etc.). Si las condiciones económicas adversas de fines del XVI, acentuadas en el XVII, trajeron en toda Europa un aumento alarmante de miseria, vagabundaje y bandidismo, según insistentemente ha sostenido Braudel [135], tales consecuencias son muy marcadas en la España de Felipe III y de Felipe IV, dando lugar a lo que se ha llamado el bandidaje de la época barroca, importante en Cataluña y en otras regiones [136]. A fines del XVI, en cuanto se empiece a hablar del Barroco, no hay que olvidar esos grupos de pícaros, ganapanes, pordioseros, que inundan las ciudades, ni esas bandas de vagabundos, falsos peregrinos, bandoleros, que andan errantes por los caminos de Europa. No olvidemos una mención al papel que se le da en el teatro al bandolerismo femenino (Lope, Mira de Amescua, Vélez de Guevara). Esas masas de menesterosos, desviados y llenos de rencor, han surgido de las guerras, de las epidemias, de la opresión de los poderosos, del paro forzoso a que obliga la crisis de la econo-

135. *La Méditerranée*, t. II, págs. 75 y sigs.
136. P. Vilar, *La Catalogne dans l'Espagne moderne*, t. I, pág. 625.

mía. En el XVII se encuentran por todas partes: las conocen Francia, Alemania, Flandes. Villari habla de casos de bandolerismo eclesiástico tan expandido que la Iglesia se ve obligada a dejarlos en manos de la jurisdicción temporal [136 bis]. En España tenemos testimonios de bandoleros que andan por Valladolid, Valencia, Murcia, La Mancha. Nos lo dice Pellicer [137]. Barrionuevo nos asegura que Castilla la Vieja está llena de bandas de ladrones, que «todos los caminos están llenos de ladrones, particularmente el de Andalucía», con grupos de hombres a caballo que llegan a formar partidas de treinta a cuarenta individuos. Es noticia en la época el hecho de que un fraile, por haberse disgustado con sus superiores, se escape a Sierra Morena y acaudille una tropa de bandidos [138], buen argumento éste para una comedia de un Mira de Amescua. Ello constituye una zona de sombra en la cultura del XVII, a la que hay que prestar atención y en relación con la cual las mismas técnicas culturales del Barroco, como vamos a ver enseguida, ensayaron emplearse. Braudel, que fue quizá el primero en dar gran relieve al fenómeno del bandolerismo en la historia de los siglos XVI y XVII, lo relaciona con formas de marginación social endémicas en el Mediterráneo. Entre nosotros así se explicaría el gran vuelo que toma el bandolerismo catalán. P. Vilar da a éste rasgos románticos y prenacionalistas que nos parecen un tanto prematuros. Reglà, ocupándose también del mismo tema en particular, considera que el «bandolerisme, com a fenomen social agreujat per la crisi econòmica i ben sovint relacionat amb els esdeveniments polítics *in extenso*, constitueix un factor importantíssim de la Catalunya del Barroc, amb clares projeccions sobre els problemes interns de la monarquia hispànica, i àdhuc sobre les rela-

136 bis. R. Villari, *op. cit.*, págs. 67 y sigs.

137. *Avisos* (año 1644), ed. del *Semanario Erudito*, XXXIII, págs. 163 y 176.

138. Estas últimas referencias, en los *Avisos* de Barrionuevo, se refieren al año 1655 (BAE, CCXXI, págs. 108, 195, 225). Otra referencia muy teatral sobre un fraile bandolero en *Noticias de Madrid (1621-1627)*, pág. 157 (marzo 1627).

cions internacionals de l'Occident europeu» [139]. Reglà, al insistir, más tarde, en las causas geográficas, económicas, sociales, políticas e ideológicas del fenómeno [140], nos permite comprender la conexión del mismo con las circunstancias históricas generales de la época [141].

Naturalmente, no pretendemos sostener que la cultura barroca surgiera para integrar bandoleros u otros casos de extremada desviación. Sin embargo, no faltan algunos intentos en ese sentido, inspirados, sin duda, en el propósito de mostrar la amplia validez del sistema, llevándolo hasta casos límite. Toda una serie de obras dramáticas pretenden hacer ver cómo hasta sobre el bandolero opera la fuerza integradora de los valores sociales, tal como los mantiene la cultura barroca a través de sus aspectos religiosos, como en *La devoción de la Cruz* (Calderón), o monárquicos, como en *La serrana de la Vera* (Vélez de Guevara), o nobiliarios —que en cierta medida se funden también con los otros dos—, según se nos hace ver en *El catalán Serralonga* que Coello, Rojas y Vélez de Guevara escribieron en colaboración. En este drama, los autores hacen noble a tan famoso personaje y lo presentan vinculado a la moral social tradicional, haciendo que rijan para él, junto al esclerotizado principio nobiliario del «Soy quien soy» o del honor de la espada [142], el irresistible *timor Domini* fomentado por la Iglesia Católica —no menos que por el protestantismo—, con el respeto al carisma real y a sus representantes: el bandolero Serralonga, con su partida, ve llegar por un camino gentes que transportan monedas del rey, y al darse

139. *El bandolerisme català del Barroc*, 2.ª ed., Barcelona, 1966, págs. 187-188.

140. J. Reglà, «El bandolerismo en la Cataluña del Barroco», *Saitabi*, XVI, 1966.

141. Sobre la extensión literaria del tema, véase A. A. Parker, «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, núms. 43-44, 1949.

142. Véase sobre estos principios, mi obra *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972.

cuenta de quienes son, ordena a su segundo que se les deje pasar,

> ... que al nombre del Rey
> Que el Sol tocar no se atreve
> Este respeto se debe
> Por natural común ley [143].

De esa manera, ni siquiera la «desviación» extremada (de tipo criminal) del bandolero se sale de la integración de la sociedad barroca, cumpliendo en cierto modo su papel en ella; no quebranta, sino que reconoce plenamente vigentes los valores en que aquélla se funda, y viene a ser, en nuestra opinión, una manifestación típica de la relación entre señores y bandidos que caracteriza a la sociedad tradicional, en tanto que consideramos una inconsistente fantasía interpretarla como una anticipación del nacionalismo romántico.

En cualquier caso, esa cultura barroca surge, sí, de las condiciones de una sociedad en la que tales casos se dan, como muestra deformada y última de las discrepancias y tensiones de una sociedad en crisis. Y es a esto a lo que hemos de atender: dejando aparte las graves manifestaciones de desviación que quedan como testimonio de una situación a la que podemos llamar «enferma», sirviéndonos de la misma imagen que en la época se emplea, la actitud de discrepancia y crítica frente a la de los interesados en el mantenimiento del orden social, constituye en términos generales la contraposición básica de la que surge la cultura barroca. Haremos algunas referencias a esa situación de fondo, en general.

Sabemos por las actas de Cortes —aunque en este aspecto no hayan sido suficientemente estudiadas—, los nombres de procuradores que en los años en que fragua el Barroco se manifiestan acerbamente contra la política del gobierno. Aparte de ellas, Pedro de Valencia escribe al confesor real sobre la

143. BAE, LIV, pág. 577.

«antropofagia» a que están sometidos los pueblos por rey y poderosos y denuncia que un escrito análogo que elevó con anterioridad fue ocultado por el confesor precedente [144]. Por Sancho de Moncada conocemos la existencia de una corriente de opinión que por las mismas fechas se quejaba de las medidas prohibitivas que asfixiaban a los españoles. Martínez de Mata organiza grupos de menesterosos que se lamentan por las calles —lo que la Inquisición prohibió— y recoge la crítica que Damián de Olivares, los mercaderes toledanos y otros hombres de negocios dirigieron contra la política económico-social que el gobierno seguía [145]. Es frecuente que todas estas observaciones críticas llamen la atención sobre el hecho de que se mantenga a los españoles —un triste sino para ellos— al margen de toda participación activa en la determinación de las líneas de la política del país, mientras que se compara ya que en Inglaterra, para decidir sobre una cuestión de avituallamiento de carnes, se consulta hasta el parecer de los carniceros [146].

Desde fines del XVI, se lamentan los españoles de las prohibiciones, persecuciones, denuncias a que las gentes se ven sometidas. Cuando Felipe IV, poco después de empezar su reinado, redacta —o se hace redactar— un programa de gobierno, documento notabilísimo por su moderno planteamiento, y lo envía como carta o mensaje real —28 de octubre de 1622— a las ciudades con voto en Cortes, refiere, con franca indignación ante tan ruines hechos, que algunos han reunido, sin fundamento ni autoridad ninguna, libros de registros de linajes y familias —que llaman «libros verdes»—, y ha

144. Véase mi estudio «Reformismo social-agrario en la crisis del siglo XVII: tierra, trabajo y salario según Pedro de Valencia», *Bulletin Hispanique*, LXXII, núms. 1-2, 1970.

145. *Memoriales y Discursos de Francisco Martínez de Mata*, edición y estudio preliminar de G. Anes (quien resalta el carácter de protesta de estos escritos), Madrid, 1971.

146. Véase Caxa de Leruela, *Restauración de la antigua abundancia de España*, Madrid, 1627, pág. 54. También mi obra *Estado moderno y mentalidad social*, t. II, pág. 510, n. 177.

bastado con que haya habido quien hiciese alguna referencia a lo que sobre otras personas haya visto en esas páginas, para que se hayan producido por muchas partes pendencias, pleitos, infamaciones, etc. El rey prohíbe se hagan tales registros y anuncia que se impondrán penas a los contraventores, todo lo cual quedó sin aplicación, continuándose aparte de esto las delaciones inquisitoriales [147].

Se lamentan las gentes —y escritores— también de los privilegios de los poderosos y de las dificultades, que pueden llegar incluso al hambre, de los no distinguidos; de la explotación y sumisión en que se tiene a los súbditos de la monarquía, aunque soporten un peso abrumador; de las desigualdades que la peste pone de relieve en sus formas más patéticas; de los males de las guerras y de los desmanes de la soldadesca. Hay en este punto una cuestión interesante. En una sociedad que, como también lo hemos visto de la francesa, estaba fundada, como lo estaba rigurosamente la española, en el principio estamental del monopolio de la función militar por los nobles, no sólo éstos, llegado el caso, se negaron a acudir al llamamiento del rey para ir a la guerra [148], sino que vinieron de hecho a echar esta carga sobre aquellos otros que ya sufrían en cambio, tan excesivamente, las exacciones tributarias (porque a estos últimos, en compensación, se les tenía oficialmente como exentos de la contribución de sangre). Y aquí es de observar que el endurecimiento del régimen de privilegios en el Barroco libra a la nobleza hasta de su única o casi única carga: el servicio militar, y, violentando los mismos fundamentos del sistema tradicional, la echa sobre las espaldas de los poderes que soportaban todo el régimen de contribución fiscal. Cuando el rey llama a los nobles para que lo acompañen en una demostración contra sublevados, la gente conoce la mala disposición

147. *La Junta de Reformación*, págs. 395-396.

148. Domínguez Ortiz, «La movilización de la nobleza castellana en 1640», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 1955.

de los nobles para ir a la guerra y se comenta —según refiere un jesuita, en carta privada—[149] que ya se conformará el rey con que cada uno le dé doscientos o trescientos escudos. Por fuente de igual naturaleza, sabemos que los nobles se excusaron de acercarse al teatro de la guerra y como la excusa de que se valieron fue la de hallarse sin fondos para costearse los gastos de la expedición que se les reclamaba, el rey les ordenó abandonar la Corte e irse a sus tierras lugareñas para que allí redujeran gastos, pudieran ahorrar y se encontraran en próxima ocasión con fondos para hacer frente a sus obligaciones [150]. No siguieron adelante estas amenazas y la nobleza se sacudió de encima sus deberes militares. Se comprende que esto diera lugar a un agrio fondo de protesta, del cual, en nombre del pueblo anónimo, da testimonio Gutiérrez de los Ríos: que «no vayan a la guerra solos los pobres, como hasta aquí se ha hecho, mayor obligación tienen de ir a ella los ricos» [151]. Pero esta reclamación, que alguna otra vez hemos citado, no es caso único, lo que refuerza su presencia en la opinión de la época. La novelista D.ª María de Zayas comentaba que, en tiempos anteriores, a pelear en las guerras «no era menester llevar los hombres por fuerza ni maniatados, como ahora, infelicidad y desdicha de nuestro Rey Católico» [152]. Barrionuevo nos refiere que se han ordenado levas de gentes, «pero no hay un hombre por un ojo de la cara»; en la situación del país y dado el comportamiento de los de arriba, ni hay dinero, ni gente, «ni nadie va a servir con amor ni de su voluntad, sino forzado, con que no se hace nada»; y al dar la noticia de que han salido unos capitanes de Madrid, para levantar gente, comenta «que no sé dónde la hay, que ha quedado poca y ésa está muy amilana-

149. *Cartas de jesuitas* (14 mayo 1639), MHE, XV, pág. 248.
150. *Cartas de jesuitas* (8 octubre 1640), MHE, XVI, pág. 22.
151. *Noticia general para la estimación de las artes...*, Madrid, 1600, página 319.
152. *Engaños que causa el vicio*, en María de Zayas, *Novelas ejemplares*, parte 2.ª: «Desengaños amorosos», ed. cit., t. II, pág. 455.

da» [153]. Un escritor de economía y política, con carácter acusadamente crítico, mostrará su indignación por el hecho de que mientras son los nobles los obligados al servico de las armas, «contra todas las leyes destos reynos, continuamente llevan a los pobres jornaleros por fuerza a los ejércitos». Esto escribe Álvarez Ossorio [154], y sus palabras nos hacen comprender que no se trataba de algo así como de un contagio belicista sobre más amplias capas del pueblo, sentimiento que en el siglo XVII estaba bien lejos de dejarse sentir, sino que se estimaba como una imposición forzada que sufría el pueblo no distinguido y que entraba en el sistema de medidas de favor a los señores de que echa mano la monarquía absoluta [155] —sistema del que, en este punto, entre otros, sería todavía un acérrimo defensor Cánovas del Castillo—.

El poeta Jerónimo de Cáncer, en una carta en tercetos, escrita a un amigo suyo, le da como noticia del momento:

> Que se conspira todo el mundo entero
> contra nuestro monarca soberano [156].

153. *Avisos* (años 1656 y 1658), BAE, CCXXI, pág. 266, y CCXXII, págs. 41 y 145.

154. *Discurso universal de las causas que ofenden esta Monarquía y remedios eficaces para todas*, recogido por Campomanes en sus «Apéndices», en el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos*, t. I, pág. 426.

155. Hasta tal punto se ha olvidado la obligación nobiliaria de entregarse militarmente al servicio del rey, llegado el caso, que en una comedia de Ruiz de Alarcón (*La verdad sospechosa*) se nos dice de unos nobles que, al morir su primogénito, hacen dejar al segundón sus estudios en Salamanca y pasar, no a un escenario de guerra, sino a Madrid,

> ... donde estuviere
> como es cosa acostumbrada,
> entre ilustres caballeros,
> en España, pues es bien
> que las nobles casas den
> a su rey sus herederos.

Se trata del mero relumbre de un séquito cortesano, para incrementar un brillo cuyo papel consiste, según entra en los métodos del Barroco, en cegar al pueblo que contempla la majestad.

156. BAE, XLII, pág. 430.

Mas, por detrás de guerras y sediciones, se nos revela todo un descontento popular en las monarquías y repúblicas aristocráticas del Occidente europeo, acentuado en España por los fracasos de la política gobernante, por la paulatina caída de su poder y por un régimen político-social que ya entonces, más duramente represivo que en otras partes, contribuyó a generalizar un carácter hostil y con frecuencia sedicioso entre las masas urbanas y, en casos extremos, también entre las campesinas. Son muchos los escritores que señalan el lazo entre pobreza, rebelión y libertad, puesto de relieve en tantos episodios de insurrección o de protesta amenazadora. Pedro S. Abril, Pedro de Valencia, Quevedo, Lope de Deza, tienen frases que ponen bien a las claras el problema. Saavedra Fajardo observa que el anhelo popular de libertad que inspira todas las revueltas va ligado a la cuestión del cambio violento, revolucionario, de gobierno [157]. La palabra «revolución» en algún caso, ya lo hemos dicho, empieza a tomar el valor semántico de revuelta popular extrema. Lope mismo advertirá sobre la gravedad de tal estado de ánimo:

> ... Cuando se atreven
> los pueblos agraviados y resuelven,
> nunca sin sangre o sin venganza vuelven.
> (*Fuenteovejuna*, III, VI)

Sólo que, a diferencia del supuesto, arcaizante adrede, que Lope sienta en alguna de sus obras, en los demás casos no se trata de protestas por los desmanes, individualmente cometidos por un señor injusto, sino de la violencia contra una situación social general e insostenible mente injusta u opresora.

Otras veces hemos hecho observar cómo, en la literatura de la primera mitad del XVII, la materia de revueltas y sedicio-

157. Véase mi estudio «Moral acomodaticia y carácter conflictivo de la libertad: notas sobre Saavedra Fajardo», recogido en mi vol., ya citado, *Estudios de historia del pensamiento español*, serie III.

nes se convierte en un capítulo necesario y se desenvuelve en ella toda una técnica de represión —en la que puede haber lejanos ecos maquiavélicos, pero que nada tiene que ver con el maquiavelismo—. Ahora no es una cuestión con el «príncipe», en tanto que individuo dominador, sino una actitud subversiva de proyección universal sobre el Estado: «los sediciosos —dirá Luis de Mur— delinquen contra el superior en el respeto, y contra el Estado, turbando su tranquilidad y desquiciando los ejes de la firmeza» [158]. Por eso, como hemos dicho, Saavedra Fajardo, que no se siente demasiado contento con la política española, que no deja de reclamar una participación popular a la que, en algún pasaje, llama libertad, se opone a que ésta se plantee como instauración de un gobierno republicano. Los tacitistas —escritores bien representativos del Barroco en la literatura política— repiten las referencias a problemas de este tipo, hasta el punto de que alguien en la época les achaca que acuden al tacitismo los que pretenden «meditar insultos y levantamientos contra sus príncipes» [159]. Y, como aún hoy nos es conocido, no falta, en la crisis del XVII, ante la faz amenazadora que toman las cosas en algún momento, el hecho de que, muchos, en España, exijan más dura represión: muchos que presumen de sabios dicen que para remediar se habían de hacer atroces castigos. Un irascible y brutal «veinticuatro» de la ciudad de Sevilla, en un informe delatorio contra Martínez de Mata, hace una declaración que revela muy bien el estado de ánimo de cierto sector social, conservador a ultranza, en medio de las inquietudes de la época. Se refiere este personaje, llamado Martín de Ulloa, a las agitaciones que M. de Mata, algunos amigos y seguidores suyos y otros individuos promueven, hallándose de esa manera las ciudades «con riesgo de tumultos». Y Ulloa añade: «Palabra es ésta que cuando la oigo

158. *Tiberio ilustrado con morales y políticos discursos*, Zaragoza, 1645.

159. Véase mi estudio «La corriente doctrinal del tacitismo político», recogido en el vol. citado en la nota 157.

pronunciar a algún imprudente en público, aunque sea de paso o tocando sucesos de otro signo, quisiera sacarle la lengua o ponerlo en una horca» [160]. Muchos son los que se dejan llevar de la pasión y necesidades o temores que padecen. Menos mal que en el siglo XVII, como también al presente, hay quien comenta: «Cuando se solicita el remedio de todo, no se ha de castigar a ninguno». Así lo afirma Álvarez Ossorio [161].

Contra una situación tan grave, tan amenazadora —no olvidemos que en pleno Barroco tiene lugar la primera decapitación de un rey, en Inglaterra, y se produce la de un ministro en España—, la monarquía, junto a sus instrumentos de represión física, acude a vigorizar los medios de integración social, poniendo en juego una serie de recursos técnicos de captación que constituyen la cultura barroca. Insistimos en lo que páginas atrás hemos adelantado, porque aquí está la clave de la cuestión para nosotros.

Frente a lo que acabamos de decir se han hecho dos objeciones. Se niega, en primer lugar, que haya que dar el papel que aquí se da a la discrepancia con el régimen político-social del absolutismo, considerando por el contrario que las gentes aceptaban por propia voluntad los valores del sistema tradicional de integración, como lo probaría el hecho del escaso número de agentes de represión de que disponía un monarca absoluto. Claro que esta observación resulta por completo desplazada, porque sin acudir a los casos de un estratégico emplazamiento de «ciudadelas» capaces de dominar una ciudad militarmente [162], de excepcionales intervenciones de los ejércitos reales, a los que menciona Tapié en texto que antes citamos, es frecuente la intervención represora, en alianza con el rey,

160. Editado como apéndice por G. Anes en el volumen *Memoriales y Discursos de Francisco Martínez de Mata*, pág. 491.

161. Álvarez Ossorio, *Discurso universal de las causas que ofenden esta Monarquía*, ed. cit. págs. 408-409.

162. Véase mi obra *Estado moderno y mentalidad social...*, t. II, págs. 563 y sigs.

de las tropas de señores, las cuales subsisten todavía en el XVII. Sabemos por los relatos de la época, que en toda clase de lugares de cierto nivel, los nobles y caballeros, con sus séquitos, se echan a la calle para sujetar al pueblo, en cuanto se observa el menor movimiento del mismo. Los señores, decía Castillo de Bobadilla, «sustentan las cosas en su orden, policía y concierto» [163]. A todo ello en España se añade que el absolutismo cuenta con una vía a través de la cual la presión del poder penetra en las conciencias y se aproxima más al totalitarismo. Aludimos a la acción de la Inquisición, cuyos tribunales castigan los ataques y aun las simples incoveniencias contra el sistema social establecido. Es así como puede contarnos Pellicer que la Inquisición mandó recoger el papel contra el Conde-Duque, titulado *Nicandro* [164], y secuestró también y ordenó expurgar alguna frase hostil al conjunto de la nobleza española del libro de Ferrer de Valdecebro, *Gobierno General, moral y político hallado en las aves más generosas y nobles* [165].

Cabría relacionar con esto aquella tan personal y curiosa observación de Agustín de Rojas, cuando en alabanza de Sevilla confiesa que dos cosas en ella le han asombrado sobre cualesquiera otras, una de las cuales es la cárcel, «con tanta infinidad de presos por tan extraños delitos» [166]. Un abogado sevillano, Cristóbal de Chaves, ya unos años antes, admiraba también la grandeza de esa cárcel de Sevilla, en la que los presos «suelen pasar de mil y ochocientos de ordinario, sin los que hay en las de la Audiencia, Hermandad, Arzobispal y Contratación» [166 bis]. Estas mismas cosas o muy parecidas se nos dicen de Madrid. Cabe pensar que es fenómeno propio de gran ciudad de abigarrada población, lo cual ven-

163. *Política para Corregidores*, t. I, pág. 597.
164. *Avisos* (14 julio 1643) ed. del *Semanario Erudito*, XXXIII, pág. 29.
165. Paz y Melia, *Papeles de la Inquisición*, núm. 543, pág. 209.
166. *El viaje entretenido*, edición de I. P. Ressot, Madrid, 1971, pág. 88.
166 bis. «Relación de la Cárcel de Sevilla», publicada por B. J. Gallardo en su *Colección de libros raros y curiosos*, t. I, cols. 1.341-1.342 (la «Relación» es de 1585 y el proceso crece inconteniblemente desde entonces).

dría a corroborar nuestra atribución al Barroco de un carácter urbano de gran dimensión. Pero además hay que ver en ello un aspecto de la sociedad española del XVII, bajo la monarquía barroca. En Madrid, nos cuenta Barrionuevo, prenden a tantos ladrones que «no caben en las cárceles de pie, sin distinción de personas, que la necesidad no halla otro oficio más a mano». Ya ello es revelador de las circunstancias económicas y sociales de la España de los Austrias menores. Pero hay más. Con las mujeres que prenden por motivos de mala vida u otros varios —no dejemos de subrayar la indiferenciada variedad que se menciona— «la galera está de bote en bote que no caben ya de pies». Esto venía ya de atrás. Las referencias de Barrionuevo son de los años 1654 y 1656; pero ya en documento de 1621 —probablemente— la Sala de Alcaldes de Casa y Corte le había dicho a Felipe IV: «la cárcel de Corte es muy estrecha y hay muchas veces mal contagioso, por la mucha gente que hay y poca curiosidad en la limpieza; y el Consejo tiene compradas las Casas que están junto a la cárcel, que es toda la manzana de las que están junto a ella, y está mandado se haga cárcel y está hecha la planta y por falta de dinero no se hace» [167]. Pero Barrionuevo nos da una noticia —a la par que completa su referencia a la procedencia de quienes iban a poblar forzadamente lugar tan inhóspito—: en Madrid, en la calle de los Premonstratenses o del Almirante, al entrar por la plazuela de Santo Domingo, «se fabrica muy aprisa una cárcel de propósito, muy capaz para tanta gente como cada día cae en la ratonera» [168] —se refiere en especial a presos de la Inquisición—. Tal vez a ello se deba, es decir, a la presionante circunstancia de lo abundante que era la población penitenciaria en nuestra sociedad bajo los Austrias —con los lacerantes problemas que podía despertar en alguien con algu-

167. *La Junta de Reformación*, pág. 213.

168. Las referencias que damos en estos párrafos procedentes de Barrionuevo se encuentran en sus *Avisos*, I, (años 1654-1656), BAE, CCXXI, págs. 77, 191 y 253.

na sensibilidad—, la temprana aparición entre nosotros de algún libro sobre «la materia de la cárcel», como en él se dice, esto es, sobre sus problemas materiales y morales, de los que efectivamente se ocupó el abogado Tomás Cerdán de Tallada, en una obra que se titula *Visita de la Cárcel*, escrita ya en fecha anterior a la de los últimos documentos que hemos recogido; por tanto, en años iniciales que anunciaban ya, en uno de sus más sombríos lados, la situación de la época que estudiamos [169]. De ahí esa especie de temblor, como de temeroso desasosiego, bajo el que vive el español, desde fines del XVI y más acentuadamente todavía en el XVII, situación expresamente buscada por la autoridad política, y de la cual Cervantes, en *La ilustre fregona*, nos dejó ya un testimonio como de experiencia vivida. Advierte Cervantes que, al modo que amedrenta a las gentes la aparición de un cometa, así «la justicia, quando de repente y de tropel se entra en una casa, sobresalta y atemoriza hasta las conciencias no culpadas» [169 bis].

La segunda objeción se dirige contra aquella interpretación que, al modo de la nuestra, refiere la cultura característica de los regímenes autoritarios del XVII, es decir, lo que llamamos Barroco, a las necesidades en que los mismos se encuentran de contar con recursos que creen un estado mental favorable al sistema vigente. Con esto, el Barroco aparece en conexión con los intereses del Estado y de su príncipe, en apoyo de la organización social que culmina en el soberano. Contradiciendo esta tesis, se ha insistido en decir que el Barroco era un arte provinciano, más o menos espontáneo, sin organización, producido en lugares apartados de la capital del Estado —de París, en este caso—, contradictorio de su política centralizadora y racionalista [170]. De lo del racionalismo o de su ausencia en el Barroco

169. Publicada en Valencia, 1574.

169 bis. *Novelas ejemplares*, t. II, ed. de Schevill-Bonilla, Madrid, 1923, pág. 328.

170. Véase R. Huyghe, «Classicisme et Baroque dans la littérature française au XVII[e] *siècle*», *XVII[e] siècle*, núm. 20, 1953, págs. 284 y sigs.

o en la monarquía absoluta, hablaremos luego; pero digamos desde ahora que hablar del centralismo es completamente impropio del caso, por lo menos hasta los últimos años del siglo XVII, cuando el Barroco ha terminado ya: por consiguiente, mal se habría podido suscitar éste frente a aquél. Es la misma monarquía del XVII, pues, que se halla muy lejos de presentar los caracteres de racionalización y de centralización que se le atribuyen —caracteres que, en todo caso, en la medida en que inicialmente los posee, no se oponen a su utilización en un sentido barroco—, la que monta esa gran campaña de dirección e integración en la que colaboran los artistas, políticos, escritores barrocos. Existe indudablemente una relación entre Barroco y crisis social. Nos hallamos —no sólo en España, de donde tantas veces se ha dicho, sino en toda Europa— ante una época que, en todas las esferas de vida colectiva, se ve arrastrada por fuerzas irracionales, por la apelación a la violencia, la multiplicación de crímenes, la relajación moral, las formas alucinantes de la devoción, etc., etc. Todos esos aspectos son resultado de la situación de patetismo en la que se exterioriza la crisis social subyacente y que se expresa en las manifestaciones de la mentalidad general de la época.

La crisis social y (con algunos intervalos de signo favorable) la crisis económica, esto es, un período, en conjunto, de alteraciones sociales que comprenden desde antes de 1590 a después de 1660, aproximadamente, contribuyeron a crear el clima psicológico del que surgió el Barroco y del cual se alimentó, inspirando su desarrollo en los más variados campos de la cultura [171].

171. Véase Mandrou, «Le baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale», *Annales*, 1960, págs. 898 y sigs. Si bien Ortega, como fondo de su estudio sobre Velázquez, hizo hincapié en una serie de referencias de alucinante dramatismo, como datos «muy españoles» de la época, Mandrou los recogió y añadió algunos relativos a otros países, comentando de paso el trabajo de Ortega, considerando a aquéllos como elementos de un contexto europeo, sin hacerse ni siquiera cuestión de su posible particularismo. Digamos que son manifestación particular española de una crisis europea.

SEGUNDA PARTE

CARACTERES SOCIALES DE LA CULTURA DEL BARROCO

Capítulo 2

UNA CULTURA DIRIGIDA

Si a la situación social, intensamente conflictiva, de fines del siglo XVI y de los dos primeros tercios del XVII hay que referir las condiciones que para la vida de los pueblos europeos se dan en todos los campos —desde la política o la economía, al arte o a la religión—, son esas mismas condiciones las que van a dar lugar a una cultura específicamente vinculada a la época, a la cual venimos llamando cultura del Barroco. Veremos que ella nos ofrece las líneas fundamentales de una visión de la sociedad y del hombre, en las cuales se orienta el comportamiento de los individuos que en aquélla vivieron, si no de una manera necesaria en cada caso tomado singularmente, sí con una elevada probabilidad estadística. Mas, dada la imagen de la sociedad y del hombre que las conciencias de un tiempo tienen como válidas y la manera, derivada de lo anterior, que se pone en ejercicio para manejar, dirigir, gobernar a grupos e individuos, nos hemos de encontrar forzosamente con que los medios que se utilicen —creados de nuevo o tal vez reelaborados, tomándolos de la tradición— habrán de hallarse ajustados a las circunstancias en que se opera y a los objetivos que se pretenden de una actuación configuradora sobre los hombres. Diferentes esos medios de una situación histórica a otra, los que se emplean en el período que aquí estudiamos constituyen el conjunto de la cultura barroca.

En cierto modo, situados ante el Barroco podemos verlo

como algo semejante a lo que algunos libros de sociología llaman hoy un «conductismo»: se busca «una aproximación al estudio de la experiencia del individuo, desde el punto de vista de su conducta y, en especial, aunque no exclusivamente, de su conducta tal como es observable por otros». Según esto, en el campo de la cultura barroca no se espera obtener resultados del tipo de los que premedita el científico, cuando, por ejemplo, aplica unas descargas eléctricas a los nervios de una rana. No se trata de dar con reacciones a estímulos, sino de preparar respuestas a planteamientos. No son tampoco cuestiones de conciencia individuales las que se quieren poner en claro, sino descubrir conductas responsivas de los individuos, en principio, comunes a todos ellos. Se supone, pues, una psicología social, de esto se parte, y se da como consideración previa la de ser alcanzable conocer y dirigir la conducta del individuo en tanto que se encuentra formando parte de un grupo [1].

Así pues, y en los límites indicados, la cultura del Barroco es un instrumento operativo —producto de una concepción como la que acabamos de expresar—, cuyo objeto es actuar sobre unos hombres de los cuales se posee una visión determinada (a la que aquélla debe acondicionarse), a fin de hacerlos comportarse, entre sí y respecto a la sociedad que forman y al poder que en ella manda, de manera tal que se mantenga y potencie la capacidad de autoconservación de tales sociedades, conforme aparecen estructuradas bajo los fuertes principados políticos del momento. En resumen, el Barroco no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres, tal como son entendidos ellos y sus grupos en la época cuyos límites hemos acotado, a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social.

Dijimos en capítulo anterior que el hombre se sentía capaz

1. Véase G. H. Mead, *Espíritu, persona y sociedad*, trad. cast., Buenos Aires, 1972, pág. 54.

de intervenir en el mecanismo de la economía y de alterarlo. Ello llevaba a la consecuencia de que los individuos —o por lo menos ciertos grupos más evolucionados— se dirigieran a los gobernantes, pidiéndoles unos cambios determinados de lo que se venía de atrás soportando y unos logros diferentes. Esta observación de Rostow [2] es válida en el campo de la política, en donde tanta crítica se suscita. El siglo XVI es una época utópica por excelencia. Pero después de ella, el siglo XVII, si reduce sus pretensiones de reforma y novedad, no por eso pierde su confianza en la fuerza cambiante de la acción humana. Por ello, pretende conservarla en su mano, estudiarla y perfeccionarla, prevenirse contra usos perturbadores, revolucionarios, diríamos hoy, de la misma y, a cambio de tomar una actitud más conservadora, acentúa, si cabe, la pretensión dirigista sobre múltiples aspectos de la convivencia humana: una economía fuertemente dirigida, al servicio de un imperialismo que aspira a la gloria; una literatura comprometida a fondo en las vías del orden y de la autoridad, aunque a veces no esté conforme con ambos; una ciencia, tal vez peligrosa, pero contenida en manos de unos sabios prudentes; una religión rica en tipos heterogéneos de creyentes, reunidos en una misma orquesta por la Iglesia, que ha vuelto a dominar sobre el tropel de sus muchedumbres, seducidas y nutridas con novedades y alimentos de gustos raros y provocantes [3]. Estos y otros aspectos (que olvida de enunciar L. Febvre —por ejemplo, el de la política—) serán campo variado del dirigismo de los hombres, después de la gran experiencia con que acaba el Renacimiento.

En efecto, lo que acabamos de ver —el programa de acción sobre los hombres colectivamente— tiene estrecha correspondencia con lo que en el mismo tiempo se llama «política». La política, por otra parte, desplaza un gran volumen en la cul-

2. *Las etapas del crecimiento económico*, trad. cast., México, 1961.

3. L. Febvre, «La chaîne des hommes», en J. Tortel, ed., *Le préclassicisme français*, París, 1952, págs. 18-23.

tura del XVII. En cierto modo, lo que el teólogo o el artista hacen responde a un planteamiento político, si no en cuanto a su contenido, sí estratégicamente. El mismo comportamiento individual se considera sometido a las categorías del comportamiento político, como nos lo dice, por ejemplo, el uso de conceptos como el de «razón de Estado» o el de «estadista» para aplicarlos a la vida privada [4]. Conocer los ardides que el hombre emplea y aquellos que con él se pueden emplear, constituye un tema al que todos han de prestar atención, en la medida en que se ocupan de dirigir de algún modo al hombre, venciendo la reserva con que se instala éste ante los demás, bien ejercitado en habilidad y cautela. Salas Barbadillo define la actitud de quienes así proceden: «espías curiosas de los corazones y ánimos humanos ... son estudiantes peregrinos, su universidad es todo el mundo, su librería tan copiosa que cualquier hombre es para ellos un libro, cada acción un capítulo, el menor movimiento del semblante un compendioso discurso» [5].

Para conducir y combinar los comportamientos de los individuos, hay que penetrar en el interno mecanismo de los resortes que los mueven. Los teóricos del conceptismo son, como alguien ha observado, al mismo tiempo que constructores de la literatura barroca, no propiamente filósofos morales, pero sí preceptistas de moral, cuyo pensamiento busca proyectarse sobre las costumbres, y más aún, técnicos psicológicos de moral para configurar conductas. Así pues, cualquiera que sea la su-

4. El empleo de la fórmula «razón de Estado» en el sentido de motivos de conveniencia que rigen una conducta particular es frecuente en la novela y en el teatro. Véase un ejemplo en *La hermosa Aurora* de J. Pérez de Montalbán, novela primera del volumen *Sucesos y prodigios de amor*, Madrid, 1949, pág. 27. Otros diferentes y varios ejemplos son comentados en mi artículo «La cuestión del maquiavelismo y el significado de la voz *estadista* en la época del Barroco», en *Beiträge zur französischen Aufklärung und zur spanischen Literatur. Festgabe für Werner Kraus*, Berlín, 1971, y recogido también en mi vol., ya citado, *Estudios de historia del pensamiento español*, serie III.

5. *El curioso y sabio Alejandro, fiscal de vidas ajenas*, en *Costumbristas españoles*, t. I, pág. 135.

perficialidad de sus escritos, hay por debajo una preocupación constante de un «programa» [6]. De ahí que un Racine, al comentar algunos pasajes de la *Poética* de Aristóteles en relación con la tragedia, ponga particular énfasis en la importancia del estudio de los *mores*: «Les mœurs, ou le caractère, se rencontrent en toute sorte de conditions» [7]; pero son diferentes y se enmascaran ante quien no sabe vencer sus secretos.

Por eso hay que hacer cuanto sea posible por penetrar en el conocimiento de ese dinámico y agresivo ser humano. Hay que saber cómo es el hombre para servirse de los resortes más adecuados frente a él. Si en el siglo XVII, época en que se halla en su primera fase de constitución definitiva la ciencia moderna, todo saber tiene como objetivo dominar aquella zona de la realidad a que se refiere, esto no deja de ser de rigurosa aplicación a la ciencia del hombre. Si, en general, con palabras de F. Bacon, «scientia est potentia»; si, en frase de Descartes, con el saber se pretende llegar a convertirse en «maîtres et possesseurs de la nature», digamos que con el saber del hombre se pretende entrar en posesión de la historia y de la sociedad. En cierto modo, un conocido planteamiento que se encuentra en el famoso estudio de M. Weber sobre religión y capitalismo acentuaría el carácter pragmático del Barroco, al cual podría aproximarse la que aquél llama «la adaptación utilitaria al mundo, obra del probabilismo jesuítico», de la cual, en cambio, quedaría muy alejado el espíritu religioso y ético del capitalismo [8]. Claro que ambas cosas no son identificables, como

6. Mopurgo, *op. cit.*, págs. 156-157. El autor recuerda los nombres de M. Pellegrini, Tesauro, Gracián, etc.

7. Racine, *Principes de la tragédie*, edición de E. Vinaver, París, 1951, página 27. Reproducido en un contexto más amplio, el pasaje dice así: «Les mœurs, ou le caractère, se rencontrent en toute sorte de conditions, car une femme peut estre bonne, un esclave peut l'estre aussi, quoy que d'ordinaire la femme soit d'une moindre bonté que l'homme et que l'esclave soit presque absolument mauvais». Es éste un planteamiento aristotélico, de cuya matización resultará aquel que es peculiar del Barroco.

8. M. Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, trad. cast., Madrid, 1955, pág. 89.

tampoco, sin más, se podría referir cualquiera de las dos actitudes al racionalismo científico. Pero en todo ello hay un parentesco de época, de situación histórica que se manifiesta en el común interés de conocer aquello que se pretende manejar y de alcanzar por esa vía, técnicamente, los logros a que pragmáticamente se espera llegar. Como resumiendo la experiencia barroca en esta materia, tan característica del espíritu de la época, pero escribiendo ya en unas fechas que quedan inmediatamente fuera del período que hemos acotado, La Bruyère escribía en su capítulo «De l'homme»: «sachez précisément ce que vous pouvez attendre des hommes en général et de chacun d'eux en particulier, et jetez-vous ensuite dans le commerce du monde» [9].

Ese conocimiento del hombre, con fines que llamamos operativos, ha de situarse en dos planos —dos planos que vienen después de esos que señala La Bruyère—. En primer lugar, ha de empezar con el conocimiento de sí mismo, afirmación que parece responder a un socratismo tradicional —tal como se dio en el cristianismo medieval [10]—, pero que ahora cobra un carácter táctico y eficaz, según el cual no se va en busca de una verdad última, sino de reglas tácticas que permiten al que las alcance adecuarse a las circunstancias de la realidad entre las que se mueve. Puesto que uno mismo puede estar interesado en rehacerse a sí, puesto que ya dijimos que no cabe soslayar el perentorio menester de hacerse, a fin de lograr los mejores resultados en su vida, el saber del hombre empieza por un saber de sí mismo [11], vía primera de acceso al saber de los demás:

9. *Les caractères*, París, 1950, pág. 208.

10. Véase E. Gilson, «La connaissance de soi-même et le socratisme chrétien», en *L'esprit de la philosophie médiévale*, 2.ª serie, París, 1932; R. Ricard, «Notes et matériaux poux l'étude du socratisme chrétien chez Sainte Thérèse et les spirituels espagnols», *Bulletin Hispanique*, L, núm. 1, 1948.

11. El conocimiento propio, en un sentido ascético que viene de la tradición patrística y es renovado por los jesuitas, ha sido señalado en escritores barrocos, y muy particularmente en Calderón, por B. Marcos Villanueva, *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*, Deusto, 1973, pá-

comenzar «a saber, sabiéndose», dice Gracián [12]. Conocerse para hacerse dueño de sí, lo que lleva a dominar el mundo en torno: afirma Calderón que ésta es la superior manifestación de poder (*Darlo todo y no dar nada*) y ello está dicho en sentido positivo. Añade Calderón (*La gran Cenobia*):

> Pequeño mundo soy y en eso fundo
> que en ser señor de mí lo soy del mundo.

El acceso al segundo plano nos lleva al conocimiento de los demás hombres, alcanzando un práctico saber sobre los resortes internos de la conducta de los otros, de manera que, en cada situación en la que ocasionalmente les veamos colocados, podamos prevenir su comportamiento, ajustar a él nuestro manejo de los datos y conseguir los resultados que perseguimos. Conocerse y conocer a los demás es conocer dinámicamente, en su despliegue táctico, las posibilidades del comportamiento. «Saber vivir es hoy el verdadero saber», advierte Gracián, lo que equivale a postular un saber, no en tanto que contemplación de un ser sustancial, esto es, no en tanto que conocimiento último de tipo esencial del ser de una cosa, sino entendido como un saber práctico, válido en tanto que se sirve de él un sujeto que vive. Para Gracián y los barrocos, vivir es vivir acechantemente entre los demás, lo que nos hace comprender que ese «saber» gracianesco y barroco se resuelva en un ajustado desenvolvimiento maniobrero en la existencia: «Es esencial el método para saber y poder vivir» [13]. Por eso Gracián personifica el individuo que posee ese saber en el tipo del «negociante», sujeto de una conducta tecnificada, representativo, por excelencia, de la especie del «hombre de lo agible» [14].

---

ginas 177 y sigs. A nosotros nos interesa principalmente el nuevo sentido operativo que el tema ofrece: conocerse para rehacerse.

12. *El discreto*, en *OC*, edición de A. del Hoyo, Madrid, 1960, pág. 80.

13. *Oráculo manual*, edición de Romera Navarro, Madrid, 1954, pág. 482. En pág. 479 leemos: «no se vive si no se sabe».

14. *Ibid.*, págs. 451-452.

Si el tema, aparentemente tradicional, del socratismo sufre una alteración profunda, también el primitivo sentido paulino con que se habla del «hombre interior» por Erasmo y los erasmistas se transforma en otra cosa: el aspecto mecanicista de la psicología humana, que, con un primer ropaje científico, se da en Huarte de San Juan, se hace común en los escritores barrocos, los cuales insertan en sus páginas declaraciones expresas —y que no tenemos por qué considerar insinceras— de espiritualismo, mientras que, sin embargo, sus reflexiones de naturaleza práctica sobre el modo de conducirse los hombres están imbuidas de franco mecanicismo.

Esa preocupación por el conocimiento, dominio y manipulación sobre los comportamientos humanos llevaba a una identificación entre aquéllos y las costumbres, entre la conducta y la moral. Todo ello implica un pragmatismo que, en fin de cuentas, se resuelve en una menor o mayor, mas sólo superficial, mecanización del modo de conducirse los hombres. Esto, a su vez, se convierte en el problema clave de la mentalidad barroca. Ese fin moral de la poesía que los escritores de la época anuncian se convierte en un sistema práctico, como decía Carballo, para «reformar, enmendar y corregir las costumbres de los hombres» [15]. «No se acaban de persuadir estos modernos que para imitar a los antiguos deverían llenar sus escritos de sentencias morales, poniendo delante los ojos aquel loable intento de enseñar el arte de vivir sabiamente». Pero lo cierto es que esos modernos a los que, en esas palabras que acabamos de reproducir, se refiere Suárez de Figueroa [16], sí conocían y practicaban hasta la saciedad tal doctrina, no sólo en el teatro, la poesía y la novela, no sólo en toda clase de escritos, sino también en toda la amplia extensión del arte, empeñados en adaptar la moral a la situación y en utilizar en beneficio de la situación todas las posibilidades de la moral. Por eso F. Pa-

15. *Cisne de Apolo*, t. I, págs. 42 y 161.

16. *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Perpiñán, 1630, fol. 336. En *El pasagero* (pág. 55) aplica en particular a las novelas la misma doctrina.

checo puede pensar que en un pintor lo que más haya que elogiar sean las «ingeniosas moralidades» de que haya esmaltado su obra [17]. Pintura, poesía, novela y, sobre todo, teatro, prestan todos sus recursos a tal fin. Cualquiera que haya sido la evolución de la «comedia» española en el siglo XVII, aunque quieran diferenciarse en ella cinco fases, nada menos, conforme ha propuesto Ch. V. Aubrun —periodización criticada en su momento por N. Salomon—, es lo cierto que todas coinciden, según el mismo Aubrun ha sostenido, en presentarse como «adaptaciones de la ética a la coyuntura social» [18]. Los resultados así logrados son las «moralidades» barrocas; bajo su capa, se pueden manejar resortes de muy diverso tipo y no es otra cosa la que se persigue.

Toda la presentación que en su ya clásica obra hizo K. Borinski de Gracián se basa en presentar a éste como un preceptista de la conducta que se ocupa en establecer el modelo según el cual se ha de conducir el distinguido [19]; pero observemos que Gracián no escribe un «espejo» en el que haya de reflejarse el individuo de un grupo social establecido, esto es, el cortesano, sino que, invirtiendo la posición, supone que ha de ser la aceptación de su modelo la que permita a alguien convertirse en el nuevo tipo del distinguido. Ello supone,

17. *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas*, edición de Sánchez Cantón, Madrid, 1956, t. II, pág. 146. Es absurdo que Schevill sostuviera que el servirse de moralizaciones —por ejemplo, sobre Ovidio y otros— respondiera al intento de cubrirse de la censura inquisitorial. Mucho es lo que hay que asignar negativamente a ésta, pero en este caso se trata de una tradición larga y de origen lejano, que se mantiene en el siglo XVI y se «moderniza» en el XVII. Esa adaptación al tiempo de los procedimientos de moralización de los resortes culturales pertenece decisivamente a la cultura barroca (Schevill, *Ovid and the Renascence in Spain*, Berkeley, 1913).

18. Ch. V. Aubrun, «Nouveau public, nouvelle comédie, à Madrid, au XVII[e] siècle», en el volumen de varios autores *Dramaturgie et société*, París, 1968. También Aubrun ha escrito que Gracián, como moralista, «se limita a proponer al hombre reglas de conducta dentro de su coyuntura histórica y de su acondicionamiento físico y psicológico» («Crisis de la moral: Baltasar Gracián, S. J. (1601-1658)», *Cuadernos Hispano-Americanos*, núm. 182, febrero 1965).

19. *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, Halle, 1894.

aparte de una a modo de democratización del tipo, la reducción de éste a un patrón pragmático. Gracián llama con frecuencia, pura y simplemente, «hombre» a su personaje ejemplar que se forma con el saber que él le proporciona. «No vive vida de hombre sino el que sabe» [20] —esto es, el que sabe las máximas que Gracián formula para él—. Todo escritor barroco pone como problema central el de la conducta, y para atraer a los demás hacia el sistema de relaciones que estima fundamental para la sociedad proclama que en seguirlo está el logro, el «suceso» o éxito, la felicidad. «Notre félicité dépend assez de la fortune et plus encore de notre conduite», sostiene Méré [21]. Como, por otra parte, el escritor barroco entiende haber conseguido, al final de su escrutación, medios de afrontar y vencer o esquivar a la fortuna, quiere decirse que ese logro que podemos llamar «vida de hombre» depende, con plena eficacia, de la conducta.

La cultura barroca es un pragmatismo, de base más o menos inductiva, ordenado por la prudencia. «Todo cae debajo de la prudencia humana», escribía Liñán [22]; Calderón recomienda: «Ten, Cenobia, prudencia, que esto es mundo» (*La gran Cenobia*). Y Suárez de Figueroa equipara prudencia y razón, haciendo de aquélla prácticamente la suma de las virtudes [23]. Esta exaltación de la prudencia, presidiendo la obra humana, se encuentra no sólo en moralistas como Gracián o en políticos como Saavedra Fajardo, Lancina y tantos otros [24], sino incluso en preceptistas de arte como, entre otros, el escritor de pintura Jusepe Martínez [25].

20. *El discreto*, en *OC*, pág. 92.
21. Citado por Hippeau, *Essai sur la morale de La Rochefoucauld*, París, 1957, pág. 137. Hay una reedición reciente de las obras de Méré.
22. *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, en *Costumbristas españoles*, t. I, pág. 46.
23. *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, págs. 143 y sigs.
24. Véase mi obra *Teoría española del Estado en el siglo XVII*, págs. 243 y sigs.
25. *Discursos memorables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de Carderera, Madrid, 1866.

Moralistas y políticos italianos ofrecen el mismo aspecto: Strada, Zuccolo, Settala, Accetto, Malvezzi, etc.[26]. También la prudencia es un concepto central en los filósofos y escritores franceses del XVII, claro está, y encuentra en La Rochefoucauld, en su Máxima 182, la formulación pragmatista más plena: «Los vicios entran en la composición de las virtudes, como los venenos en la composición de los medicamentos. La prudencia los reúne y los atempera y se sirve de ellos útilmente contra los males de la vida» [27].

El papel predominante de la prudencia responde al común punto de vista de las gentes del Barroco. Probablemente, de ahí le viene al Barroco, por debajo de sus desmesuras y exageraciones, a veces alucinantes, su aspecto (que a quien frecuenta sus producciones le llama la atención) de una cultura cuyo desorden responde a un sentido, está regulado y gobernado. Hasta se podría sostener que no sólo en la parte más cultivada, sino que también en los más bajos niveles de formación cultural, el Barroco representa una disciplina y una organización mayores que la de otros períodos anteriores. Recordemos la observación hecha por V. L. Tapié acerca de que con el Barroco se observa, precisamente en la esfera de la vida religiosa, una actitud más consciente: si contra las calamidades que en el campo se sufren (pestes, epizootias, sequías, inundaciones, etc.) se acude a invocar la intercesión de personajes santificados, los santos cuyas imágenes se tienen en estatuas o retablos de la iglesia —como también se sigue acudiendo otras veces a los remedios de la hechicería—, no cabe duda de que la organización de unas ceremonias de culto a santos agrarios y taumaturgos ofrecía aspectos más razonables que las oscuras prácticas realizadas por un hechicero [28].

Aunque muchas veces no sea visible bajo las desorbitadas

26. Croce y Caramella, *Politici e moralisti del Seicento*, Bari, 1930.
27. *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, Garnier, París, pág. 33.
28. Introducción a *Retables baroques de Bretagne et spiritualité du XVII^e siècle*, págs. 19 y 37.

manifestaciones que de él conocemos, es lo cierto que la apelación a la prudencia introduce una ordenación, aunque no sea formulable por una razón matemática, claro está, aunque tan sólo se trate de una estudiada y táctica adecuación de medios a fines.

Esto explica el prudencialismo táctico que en los hombres del Barroco predomina, la sustitución de un criterio moral por otro de moralística en que a cada paso incurren. Ello supone contar con una mecanización, por lo menos relativa, en el empleo de los resortes internos del hombre, la cual se da, incluso, en el terreno de la religión, como nos hace ver la investigación que G. Fessard ha llevado a cabo sobre los «Ejercicios espirituales» de san Ignacio [29]. Se trata de alcanzar la técnica de un método con alto grado de racionalización operativa —«el método para saber y poder vivir» de que habla Gracián [30]—, lo que implica admitir que la conducta humana puede ser ciega o inspirarse en valores no racionales, pero tiene una estructura con un orden interno que la razón del que la contempla puede formular en sus reglas. En un curioso y poco conocido estudio, Joaquín Costa dijo que las máximas de Gracián parecen escritas para una sociedad de hombres artificiales [31]: en efecto, enuncian modos de comportamiento para hombres considerados como artificios, según son vistos desde el enfoque barroco de la técnica de la prudencia. No olvidemos que los

29. Véase su obra *La dialectique des Exercices spirituels de Saint Ignace de Loyola*, París, 1956. Se ha hablado mucho, y con mucho fundamento, del maquiavelismo que impregna el moralismo de los escritores cristianos de la época. Sobre esto, L. E. Palacios ha querido poner de relieve una profunda diferencia que él ha querido ver simbolizada en la figura de Segismundo, ejemplo de prudencialismo al modo cristiano frente al de los maquiavelistas, en su artículo «La vida es sueño», *Finisterre*, II, núm. 1, 1948. Estimamos, sin embargo, que el prudencialismo, resultado de desmesura y desplazamiento del puesto de la prudencia en la moral tradicional, acaba dando una parte mayor a los problemas de eficacia y tiende a mecanizar su solución.

30. *Oráculo manual*, lugar citado en nota 13.

31. *Máximas políticas de Baltasar Gracián*, en *Estudios jurídicos y políticos*, Madrid, 1884, págs. 129-133.

escolásticos discutieron si la prudencia era un «arte», esto es, una técnica, o era una «virtud». Los maquiavelistas y tacitistas acentuaron todavía más el primer aspecto. Y no dejemos de lado la fuerte impronta de unos y otros sobre la época del Barroco. Interesa, más que la virtud de hacer el bien, el arte de hacer bien algo.

Por eso hemos hablado alguna vez de nexo entre racionalismo y Barroco [32], no porque Descartes vistiera de negro ni porque en su moral juegue un papel de cierta importancia la idea de «discreción», idea tan gracianesca entre nosotros, o tan propia de N. Feret en Francia [33]; no, tampoco, porque Galileo mostrara en sus escritos literarios cierta inclinación barroquizante, ni porque cuando juzga adversamente a T. Tasso descubramos que lo hace así por parecerle escasos en las obras de éste valores que hoy llamaríamos barrocos [34]. Hablamos de Barroco y racionalismo porque aquel que en el XVII planea cómo podrá eficazmente actuar sobre los hombres empieza por ello pensando que éstos pueden representar una fuerza ciega, pero que el que la conozca podrá canalizar racionalmente, al modo que el caudal impetuoso de un río es sometido al cauce de un canal calculado matemáticamente por el ingeniero. También la columna salomónica se resuelve en geometría, como hacen bien visible a nuestros ojos las ilustraciones de los libros de arquitectura de la época, ilustrados en general con mucho más rigor que hasta entonces. Fessard, como hemos dicho, ha intentado la construcción de un esquema geométrico de los «Ejercicios» ignacianos [35]. Hace tiempo se dijo que, por de-

32. En 1948 publiqué en *Finisterre* (núm. 34, 2.ª época) una breve nota, «Barroco y racionalismo», en el que señalé ya este aspecto de la cuestión.

33. *Discours de la méthode*, ed. de É. Gilson, París, 1930, pág. 5.

34. Sus *Scritti letterari* han sido reunidos en edición aparte, preparada por A. Chiari (Florencia, 1943). No conozco un estudio sistemático sobre este lado de la obra de Galileo. Es interesante y agudo el folleto de Panofski, *Galileo as a critic of the arts*, La Haya, 1954.

35. Su obra, ya citada, lleva en apéndice una serie de figuras geométricas que ilustran su ensayo pretendiendo traducir en ellas la estructura de la obra de san Ignacio.

trás del mundo que Calderón nos presenta, subyace un sistema legal cuyo esquema es semejante al de la ciencia [36]. Un producto barroco típico es el de los tratados de esgrima que hacían estudiar este arte geométricamente, cuyos cultivadores en la época eran llamados «angulistas», a diferencia de los que practicaban el uso tradicional [37].

A nuestro modo de ver, es absurdo negar un carácter burgués al Barroco por la sola circunstancia de que no se dé en él un pleno proceso de racionalización. «La ascensión de la burguesía tendrá un carácter racionalista y favorable a las disciplinas severas, inspiradas en modelos antiguos: se reconocerá incompatible con las fantasías y desmesuras del Barroco», sostiene V. L. Tapié [38]. Pero, aun dejando aparte lo que de inspiración antigua, rigurosamente ejercitada, hay en los barrocos, y a la vez lo que de orgiástica desmesura hay en algunos antiguos —que muchas veces los modernos burgueses han ido a

36. F. Picatoste, *Calderón ante la Ciencia. Concepto de Naturaleza y sus leyes*, Madrid, 1881. No exageremos tampoco en este punto. En Calderón predomina la idea de la ciencia como especulación contemplativa de la naturaleza:

> la muda naturaleza
> de los montes y los cielos,
> en cuya divina escuela
> la rethórica aprendió
> de las aves y las fieras
>
> (*La vida es sueño*)

> Yo, viendo la obligación
> en que te pone el retiro
> que profesas, de saber
> los secretos escondidos
> de la gran naturaleza
>
> (*Darlo todo y no dar nada*)

Este tipo de ciencia, de un naturalismo simbolista, inspira en gran parte la literatura de emblemas del Barroco. Y sabido es lo cerca que Calderón se halla, en muchos momentos, de la literatura emblemática.

37. Céspedes y Meneses hace una referencia a los «angulistas» en *Fortuna varia del soldado Píndaro*, BAE, XVIII, pág. 303.

38. V. L. Tapié, «Le Baroque et la société de l'Europe moderne», en E. Casteli, ed., *Retorica e Barocco*, Roma, 1955, pág. 231.

buscar—, el gusto por las grandes ceremonias, la admiración extrarracional por lo sublime, la atracción hacia el acaso que rompe todo orden racional, atrae a los burgueses apasionadamente. Es uno de los errores a que lleva una historiografía basada en el método de los «tipos ideales»: llegar a afirmar, como ha hecho Mannheim, que lo propio de la acción histórica de la burguesía es «que no reconoce límites al proceso de racionalización» [39]. Ni esto podría decirse siquiera de los burgueses del XVIII que lloraban oyendo a Haydn, ni mucho menos de los del XVII, sobre cuyas mentes la fuerza de los elementos mágicos, extrarracionales, seguía siendo grande (L. Febvre nos convenció hace tiempo de ello). Los burgueses del XVII utilizan fragmentos, en su operar, de procesos racionalizados, se sirven de instrumentos con un alto grado de racionalización, unidos a otros cuyo carácter es radicalmente opuesto.

Habituados a nuestra visión racional, creemos fácilmente que los nuevos descubrimientos científicos contribuyeron a desacreditar las noticias de la Biblia, y no fue así. «Es un hecho curioso e irrecusable que los sabios más avanzados respecto a su tiempo, a comienzos del XVI, eran los eruditos versados en matemáticas bíblicas. Entre sus manos, convergían ciencia y religión, indicando la disolución de la sociedad, el fin del mundo, sobre 1640 y 1660. Precisamente un resultado de la nueva ciencia matemática y de sus aparatos, como el descubrimiento de un nuevo cometa en 1618 y el de nuevas estrellas que los instrumentos ópticos ahora utilizados permitían llegar a contemplar, fue considerado como anuncio de desgracias, en una sociedad que por todas partes se sentía asaltada de nuevos males» [39 bis].

A veces se diría que el escritor barroco es consciente de esa interna contradicción, que podríamos expresar con un estridente verso de Trillo y Figueroa:

39. Mannheim, *Ideología y utopía*, trad. cast., México, 1941.
39 bis. Trevor-Ropper, *op. cit.*, pág. 90.

Cegar las luces para ver con ellas.

En cualquier caso, el barroco no es un racionalista, pero, emparentado, por época y por los objetivos a alcanzar, con el pensamiento racionalista, se sirve de procesos parcialmente racionalizados, de las creaciones técnicas y calculadas que de ellos derivan, para alcanzar el dominio práctico de la realidad humana y social sobre la que quiere operar.

En el margen de tecnificación que la moral, la política y la economía, el teatro, la poesía y el arte, adquieren en el Barroco, no vamos a reconocer nunca una matematización, claro está, de las relaciones de la vida humana. No pretendemos poner en la cuenta del Barroco la *Ética* de Spinoza, «secundum ordinem geometricum demonstrata», ni tampoco la *Aritmética política* de W. Petty, no por otra razón sino por la de que tales obras superaron con mucho los esquemas conceptuales de aquél. Sin embargo, dentro de este último marco, Álvarez Ossorio pudo escribir: «Las matemáticas comprehenden todas las ciencias: éstas se deben enseñar con particular cuidado en todas las Universidades y lugares más principales, para con ellas defender los Reynos y enriquecerlos con todo género de oficios y artes» [40]. Se diría, en vista de algunas otras declaraciones semejantes en el XVII, que la mente de la época ha llegado a creer en la última estructura matemática de la obra humana. Pero no pongamos más de lo que hay. Se trata de simples atisbos.

Muy diferentemente de lo que recortamos el alcance de esa ilusión de matematizar la «materia» humana en el Barroco, hemos de afirmar, en cambio, su tendencia a llegar a una manipulación, técnicamente lograda, de los comportamientos de los hombres, la cual permita prever, en cierta medida, unos resultados a alcanzar con los mismos. Una ciencia del hombre

40. *El Celador Universal para el bien común de todos*, recogido por Campomanes en sus «Apéndices» en el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos*, t. I, Madrid, 1775, pág. 290.

en estos términos siempre tendrá un carácter inexacto, porque es un saber de realidades contingentes, pero —conforme sostuvo Álamos de Barrientos—, partiendo de ese supuesto, hay que admitir que las más de las veces se acertará y se errará muy pocas, por cuya razón podemos decir de esa ciencia humana que, en general, es válida [41]. Se trata de un conocimiento estadístico, en el cual se funda esa «ingeniería de lo humano» que viene a ser la cultura barroca. La tecnificación del comportamiento político en el príncipe —manifestación eminente de lo que venimos diciendo, pero no de naturaleza diferente a la de tantos otros aspectos— no se expresa en una fórmula matemática, sino en símbolos, de remotísimo origen quizá, pero que desde Maquiavelo hasta los barrocos sufren un proceso que los aparta de ser referencias mágicas, para convertirse en un lenguaje conceptualmente formalizado. Símbolos como los de serpiente y paloma, zorra y león, juegan ahora ese papel [42].

El modelo más aproximado para referir a él un posible sistema del saber de las cosas humanas de tipo barroco es el de la medicina, que trata también de los hombres y en cuyo campo, pese a la supervivencia de una simbología tradicional, se ha producido un grande avance hacia su constitución científica. No en balde son tantos los que en el XVII, con Descartes, creen en la ayuda de la medicina para gobernar los comportamientos de los hombres. Recordemos que Gallego de la Serna sostiene,

41. Prólogo de su obra *Tácito español, ilustrado con aforismos*, Madrid, 1614: «No se puede rigurosamente llamar ciencia esta prudencia de Estado, por no ser las conclusiones de ella evidentes y ciertas siempre y en todo tiempo, ni tampoco preciso el suceso que por ellas se espera y adivina»; es una «ciencia de contingentes», en la que ante cualquier caso singular se puede fallar en su conocimiento, pero en la que sus predicciones son válidas con generalidad. Véase mi folleto *Los orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII*, Granada, 1947, págs. 39-40, recogido en mi vol., ya citado, *Estudios de historia del pensamiento español*, serie III.

42. Sobre la utilización de estos símbolos —a los que nosotros damos el valor que queda dicho— en Saavedra Fajardo y otros, véase M. Z. Hafter, *Gracián and perfection. Spanish moralist of the seventeenth century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966, págs. 49 y sigs.

en 1634, no haber modo de penetrar en el conocimiento de la moral «sine cognitione artis medicae» [43].

Pero, además de la ayuda directa, aunque parcial, que puedan representar algunos conocimientos médicos, es por la estructura misma de ese saber por lo que algunos esperan que pueda servir de modelo para alcanzar un conocimiento del hombre, con las características a que el Barroco aspira. Tal es la razón, inversamente, de que sean muchos los médicos que se creen capacitados para hablar de política, moral, economía. Por eso Cellorigo, como ya vimos, para asegurar que podía haber ciencia política ponía el ejemplo de lo alcanzado por los médicos. Y, por su parte, Sancho de Moncada escribirá: «como hay principios ciertos y reglas infalibles que enseñan a remediar las enfermedades de los cuerpos y de las almas ... hay remedios infalibles para remediar los daños que pueden venir a los reinos en común» [44].

En relación con los anteriores aspectos del saber del hombre, está un doble fenómeno cuya observación nos es sugerida por algo que A. Chastel ha señalado: de un lado, en la iconografía macabra de la época influye el desenvolvimiento y la difusión, en obras impresas, del saber anatómico y el interés por escudriñar, mediante la consideración del esqueleto o de las alteraciones del cadáver, la composición del cuerpo humano; de otro lado, esas representaciones mortuorias están inspiradas por el afán de una estudiosa penetración en la estructura de la vida, a cuya naturaleza pertenece inexorablemente el paso final de la muerte [45]. De Rembrandt a Poussin, de Alonso Cano a

43. Citado por M. Iriarte, S. J., *El Doctor Huarte de San Juan y su «Examen de ingenios»*, Madrid, 1939, págs. 292-293.

44. *Restauración política de España*, Madrid, 1746. (La obra es de 1619.)

45. Chastel, «Le baroque et la mort», en *Retorica e Barocco*, págs. 33 y sigs. El estancamiento que los estudios de medicina y anatomía sufren en la España del siglo XVII —conforme ha puesto en claro López Piñero, «La medicina del Barroco español», *Revista de la Universidad de Madrid*, XI, núms. 42-43; y *La introducción de la ciencia moderna en España*, Barcelona, 1969— sería un fenómeno paralelo al de la esclerosis del Barroco español, en su segunda mitad, correspondencia que estimamos muy significativa.

Valdés Leal, los ejemplos son numerosos, de manera que se puede estimar como un tema barroco éste de la imagen del cadáver humano, para lo que ofrece ocasión la representación de la muerte de Cristo, cuyo cuerpo aparece dramáticamente humanizado, sin los elementos de glorificación que todavía están presentes en el Greco. La experiencia de la muerte y del cuerpo muerto es materia utilizada para penetrar en la experiencia de la vida y del viviente humano.

Para un conocimiento del hombre, en el sentido que asume la palabra «conocimiento» en tanto que saber empírico, observacional, con finalidad práctica, operativa, se cuenta con tres campos: primero, el de la observación del rostro y, en general, del exterior del hombre, lo que promueve el gran desenvolvimiento en el siglo barroco de los estudios de fisiognómica: «que la muestra del pecho es el semblante», dirá Calderón en *De un castigo tres venganzas* (recuérdese lo que esto significa en tantos seguidores de los planteamientos políticos de Furió Ceriol, o lo que representa en la pintura de Ribera o de Rembrandt); segundo, el del interno movimiento de la vida anímica, cuya consideración da lugar al difundido estudio del tema de los impulsos, pasiones, afectos, etc., con el amplio interés por la psicología y en especial por el cultivo de una de sus ramas, la del «tratado de las pasiones» (de Descartes y Spinoza a los políticos que trivializan las ideas sobre la materia, conforme podemos ver en Saavedra Fajardo; en 1641, publica en París el jesuita P. Sénault un tratado cuyo título es bien expresivo de la finalidad de este estudio: *De l'usage des passions*). La conexión de estos dos aspectos señalados venía afirmada en el plano físico de la medicina. Cellorigo nos habla de un médico para el cual «la perfección de su arte consistía en examinar la buena o mala disposición del hombre, por los movimientos del alma y del cuerpo, es decir, que según vive cada uno en lo natural y en lo moral ansí tiene la salud» [46]. La relación,

46. *Memorial* ya citado, fol. 11.

vista desde la cara inversa, tenía que ser no menos cierta, y en ello tienen los escritores y artistas barrocos una fe plena. Finalmente, un tercer aspecto: el del comportamiento externo de los hombres, cuya encadenada sucesión da lugar al acontecer histórico y del cual la historia —de la que tanto se escribe en el Barroco— nos ofrece un inagotable depósito de materiales de observación. Un depósito donde la ciencia busca sus datos para alzarse a formular sus enunciados, cuyo alcance va más allá del caso de que se parte (tal es el esquema historia-ciencia en Hobbes, que subyace más o menos confusamente en todos los escritores del XVII). El descubrimiento de la psicología diferencial, tal como en un primer nivel se consolida en la obra de Huarte de San Juan, expande la creencia en la diversidad de los caracteres de los individuos y de los pueblos, de lo que deriva la inevitable variedad de costumbres y comportamientos (recuérdese lo que significa la psicología de Huarte en la poética de Carballo, y los ejemplos se reiteran en términos parecidos). Esa constatación de Huarte tendrá una amplia repercusión en el pensamiento político, desde unas fechas todavía renacentistas —con Furió Ceriol— hasta los años finales del Barroco [47] —con Lancina—: «caminan las costumbres con la naturaleza del lugar, produciendo varios países varias naturalezas de hombres. En una misma nación las suele haber diferentes, según la variedad de los climas». Palabras semejantes a éstas, de Suárez de Figueroa [48], se repiten con la mayor reiteración en el XVII. La idea de la necesidad de esta particularización psicológica de pueblos e individuos crea la conciencia de una no menos necesaria adecuación, en políticos, moralistas, artistas, escritores, etc., en tanto que pretendan actuar sobre una masa y hayan de sujetarse, consiguientemente, a las cualidades o «genio» de cada grupo. Se comprenderá, visto así, el interés que

47. P. Hazard ha destacado el carácter tópico de la creencia en las diferencias de caracteres nacionales como un factor esencial del pensamiento en el siglo XVII. (Véase *La crisis de la conciencia europea*, Madrid, 1941, págs. 55 y sigs.)

48. *El pasagero*, pág. 78.

se suscita en el Barroco por el estudio de las diferencias psicológicas y por la historia y la biografía, en las que se plasman esas particularidades de carácter de pueblos e individuos.

La historia y aquella parte de la psicología que observa los caracteres de los individuos y de los pueblos son probablemente las materias más leídas por el político, el escritor o el artista del Barroco. Ellas nos dan el conocimiento de los hombres y con sus resultados podemos establecer las reglas para dirigirlos. «Estos engaños y artes políticas no se pueden conocer —sostiene Saavedra Fajardo—, si no se conoce bien la naturaleza del hombre, cuyo conocimiento es precisamente necesario al que gobierna para saber regille y guardarse dél» [49]. «Gobernar» podemos entenderlo aquí en el sentido más amplio, como toda función de dirigir grupos humanos, en alguna esfera de su existencia colectiva; pues bien, para realizar esta función es necesario conocer la naturaleza del hombre, ya que este saber nos permite penetrar en el de sus comportamientos. Como dice un verso de Antonio de Solís, nos encontraremos por esa vía,

mandando en la razón de los afectos [50].

Ahora bien, en todos los momentos, en todas las sociedades, se ha tratado de dirigir o gobernar a los hombres. Y no sólo políticamente, sino en múltiples manifestaciones de la vida. En definitiva, toda preocupación pedagógica responde a eso: la pretensión de dirigir al hombre, haciéndole ver las cosas de cierta manera para que marche en la dirección requerida. Enseñar al hombre es, en gran parte, dirigirle, y cuanto más se esfuerce por ser estable una sociedad —quizá porque la crisis en que se encuentra la obliga a esforzarse más—, más cierto es, también, lo que acabamos de decir.

Pero la Antigüedad y la Edad Media tuvieron una fe tan firme e inmóvil en la que consideraban como verdad estable-

49. Empresa XLVI, *OC*, pág. 378.
50. BAE, XLII, pág. 443.

cida —aunque en todo caso no fuera más que un modo de ver, socializado por la tradición—, que esa creencia en la verdad perenne llevó a fundamentar otras dos creencias no menos firmes y estables: 1.ª) la verdad es de suyo accesible al hombre; 2.ª) la fuerza convincente de su evidencia es tal que basta con que se la muestre al hombre para que éste la siga. De ahí que la cultura clásico-medieval se apoye sobre un intelectualismo, tan pleno como ingenuo, según el cual el hombre se rige por la verdad, y, por tanto, lo que hay que hacer es ofrecérsela desde el depósito en que se contiene, sabiendo que una vez conocida su imperio está asegurado [51]. El humanismo de las primeras décadas renacentistas sería el último episodio de esta larga tradición socrática.

Pero desde mediados del XVI y acentuadamente en el XVII, la crítica y la oposición derivadas del inicial dinamismo de la sociedad renacentista traen consigo duda e inseguridad, aunque aceptemos que sea en los límites que les asigna L. Febvre [52]. Toda la experiencia de movilidad social y geográfica —por pequeña que sea— acumulada por los hombres del Renacimiento ha sido bastante para hacerles comprender que en la situación general de crisis que se produce en Europa, según ya vimos, entre las dos centurias, no cabe pensar en la omnipotencia de la verdad (nos referimos a lo que los grupos dominantes en la cultura consideran como tal). No se puede esperar que con dar unas nociones intelectuales —sobre la moral, la religión, la política, etc.— a las masas de individuos, se tenga garantizado, por el peso de la pretendida verdad que las informa, su fiel seguimiento por quienes las reciban. Por de pronto, es punto menos que imposible asegurar esa recepción. En *La pícara Justina* leemos esta vivaz observación, que nos dice mucho sobre

51. Véase mi estudio «La concepción del saber en una sociedad tradicional», *Estudios de historia del pensamiento español: Edad Media*, 2.ª ed., Madrid, 1973.

52. *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, París, 1947, págs. 445 y sigs.

el estado de ánimo de las gentes: «no hay quien arrastre a leer un libro de devoción ni una historia de un santo» [53]. Hace falta, pues, servirse de otros medios.

Lo que podríamos llamar un simple *dirigismo estático por la presencia* tiene que ceder ante un *dirigismo dinámico por la acción*. Lo dirá Jean de la Taille, en el Barroco francés, con estas palabras: se ha de proceder «à émouvoir et à poindre merveilleusement les affections d'un chacun» [54]. Vamos a insistir sobre este punto central, en las páginas que siguen.

Desde luego, hay que poseer rigurosamente un saber de las verdades acerca del mundo y de la vida, el cual hay que proporcionarlo a los hombres para configurarlos —las mentes barrocas siguen creyendo firmemente en ese saber—, pero no es suficiente mostrarlo ante aquéllos: hay que inclinarlos, moverlos, atraerlos hacia los objetivos que la sociedad reclama [55]. A los hombres hay que dirigirlos, desde luego [56], pero ahora esto va a resultar una operación más complicada, porque ni se dirige a los hombres de cualquier manera, sino como técnicamente sea adecuado (según estiman el moralista o el político del XVII), ni mucho menos se les dirige hacia donde se quiere, si no es contando con las respuestas que cabe esperar de

53. BAE, XXXIII, pág. 48.

54. *De l'art de la tragédie*, edición de West, Manchester, 1939, pág. 24.

55. Mopurgo-Tagliabue plantea en estos términos, un tanto banales, el problema: «Este público, predominantemente burgués, se había hecho una moral imaginaria, nacida de su nostalgia nobiliaria. Concedía que los particulares tuvieran una vida impulsada por los afectos, pero quería que los nobles, investidos de responsabilidad pública, tuvieran una moralidad superior y gustaba de verla representada en el teatro» (*op. cit.*, pág. 181). No se trata de esto: no es el Barroco resultado de un ideal que la nostalgia del pasado sugiere a los burgueses, sino de un conjunto de resortes, psicológicamente estudiados y manejados con artificio, para imprimir las líneas de una mentalidad acorde con los intereses de los grupos poderosos, en las capas de población urbana, y, llegado el caso, de población rural. Estas palabras que acabamos de escribir compendian, en cierta medida, la tesis del presente libro.

56. F. Braudel observa que la «civilización» del Barroco —conforme a la terminología que él prefiere emplear— era una civilización de combate, y su arte, un «arte dirigido», de carácter instrumental (*La Méditerranée et le monde méditerranéen...*, 2.ª ed., t. II, pág. 160).

la opinión constituida previamente entre los mismos dirigidos. Así se comprende el desplazamiento en la dirección de los esfuerzos pedagógicos que propone Comenius: «No emprendas nunca enseñar a alguien sin haber excitado de antemano el gusto del alumno»[57]. Sólo que, en cierta forma, y tras poner de relieve la necesidad de contar con los datos particulares del sujeto (individuo o pueblo) a quien se dirige una acción directiva (didáctica o política), los escritores y artistas del Barroco estiman que es posible establecer un sistema general de resortes, a manipular en tal esfuerzo de dirección.

En cierto modo y desde lejos, el Barroco anticipa la primera concepción de un behaviourismo en cuanto que trata de alcanzar la posesión de una técnica de la conducta fundada en una intervención sobre los resortes psicológicos que la mueven: podemos trazar los movimientos del hombre, ateniéndonos al juego de sus piezas. «El hombre —pensaba La Rochefoucauld— cree conducirse a sí mismo, cuando en realidad es conducido»[58]. Volvamos a conectar aquí con una nueva referencia a un racionalismo metódico, según el cual se parte de que es posible dominar y regir a una masa de individuos, si conocemos en sus elementos la naturaleza de aquéllos: por esa vía, es posible apoderarse del control de los resortes humanos y aplicarlos a conducir a los hombres, impulsándolos en la línea de una creencia, o mejor, de una ideología y de unas maneras de conducta en que aquélla se traduce y en correspondencia con el sistema de intereses sociales que la inspira. Si E. M. Wilson sostuvo, aplicándolo al personaje calderoniano de Segismundo, que en el planteamiento de su drama se parte de que las normas del comportamiento moral proce-

57. *Didactica magna* (escrita en 1638); trad. fr. con el título de *La grande didactique*, París, 1952, pág. 19. (Hay una trad. cast., Madrid, 1922, que no conozco.) Sobre este aspecto de la obra del autor, véase P. Boret, *J. Amos Comenius*, Ginebra, 1943.

58. Máxima 43, ed. cit., pág. 9.

den del juego empírico de la vida [59], esto es probablemente común a toda mentalidad barroca: es así como, conociendo e interviniendo en ese juego, se puede actuar sobre los comportamientos.

El escritor barroco, coincidiendo con el planteamiento de los pensadores racionalistas de su tiempo, tiende a concebir al hombre reduciéndolo a sus elementos simples, presentándolo —podemos seguir sirviéndonos de la metáfora— al modo de una tabla rasa, pero en relación a la cual —separándose en ello de la pura tradición aristotélica— habría que empezar por contar con la propia naturaleza de la tabla —digámoslo así, para seguir con la misma comparación—. De esta manera es como se plantea el tema en las *Conversations chrestiennes* de Malebranche, como se da también en la figura de Andrenio del *Criticón* de Gracián; así se presenta el personaje del *Simplicissimus* de Grimmelhausen y tal es el supuesto básico de la doctrina educativa y moral de Saavedra Fajardo: el hombre, dice éste, nace «rasas las tablas del entendimiento»; sobre ellas se imprime la doctrina eficazmente, pero para conseguir esto «es menester observar y advertir sus naturales» y adecuarse a estos datos para formar al hombre, corrigiéndole con la razón y con el arte. La autoridad de Aristóteles, de Cicerón —muy principalmente— y de Séneca (citados por Grimmelhausen y por Saavedra explícitamente) inclinaba quizá a poner todo el peso o a dar el principal papel a la elemental base de la naturaleza, o, cuando menos, a atribuir a ella la mayor fuerza en la formación del hombre. El escritor barroco hace una sutil combinación para aceptar la imagen del hombre elemental, pero, a su vez, vigorizar la fuerza conductiva de la educación. Si un renacentista como du Bellay juzgaba incuestionable «le naturel faire plus sans doctrine que la doctrine sans le naturel» [60], el escritor barroco

59. «La vida es sueño», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, IV, 1946.

60. *Défense et illustration de la langue française*, pág. 121.

prefiere recalcar inversamente la eficacia configuradora del poder de la cultura o cultivo del hombre. Barrionuevo escribió que «la enseñanza y costumbre lo pueden todo», y es de advertir que en él (un caso más a detectar en este sentido dentro del Barroco) tal concepción tiene una cierta raíz mecanicista, ya que si hace tal afirmación es para explicar y hacer comprender que se hayan podido enseñar a un mono gestos propios del ser humano [61]. Un preceptista como Carballo discute sobre el tema, exaltando las posibilidades de la educación [62]. Saavedra Fajardo dice que la educación constituye un segundo ser, y «no es menos importante el ser de la doctrina que el de la naturaleza», de manera que «la enseñanza mejora a los buenos y hace buenos a los malos» [63]. Con ello, el escritor barroco parte de la simplicidad de los datos elementales del hombre, los ve diversificarse en una multiplicidad de caracteres que —bajo la herencia de Vives y de Huarte de San Juan— se esfuerza por reducir a tipos, y aplica, ateniéndose a las condiciones de estos últimos —por lo menos así lo pretende—, la eficacia reformadora y configuradora que la educación posee, colocando por encima de todo la obra de la cultura. El uso cada vez más generalizado de esta última voz, la evolución de cuyo significado la aproxima al sentido actual, es significativo del papel que se le reconoce [64].

Así pues, la educación cobra una importancia decisiva como vía para propagar —o, dicho de otro modo, socializar— la cultura segregada por la sociedad barroca. «De las cosas más convenientes que tiene un lugar grande o pequeño es el maes-

61. *Avisos*, BAE, CCXXI, pág. 225.

62. *Cisne de Apolo*, t. II, págs. 188 y 216.

63. Empresa II, *OC*, págs. 175 y sigs. En otro lugar, Saavedra señala los factores que permiten un dirigismo activo: «La libertad, la educación, la disciplina, la religión, las costumbres, el lugar, la obediencia, la prudencia y otros infinitos accidentes quitan o corrigen las inclinaciones» —jugando, conociéndolos bien, con estos elementos se puede corregir la acción humana—. (*República literaria*, en *OC*, pág. 1179.)

64. Véase, como ejemplo, C. Suárez de Figueroa, *El pasagero*, pág. 114; y Gracián, en *El criticón*, *Oráculo manual*, etc., los ofrece a cada paso.

tro de niños», dirá Francisco Santos [65]. La escuela empieza a ser vista como taller de la integración social.

En el XVII, esta función socialmente integradora por todos sus canales es muy importante, o mejor, decisiva. Esa acción del poder, o en términos más generales, esa acción de los grupos dominantes para operar sobre la opinión, controlarla, configurarla y mantenerla junto a sí, en las crisis de muy diversa naturaleza que amenazaban la posición de aquéllos, es un hecho básico del que hay que partir. Recordemos un ejemplo muy elocuente: cuenta Pellicer, en fecha tan metida ya en una fase crítica (la de 19 de febrero de 1641), una noticia que nos revela la manera de actuar que en la realidad de los hechos practicaban los órganos del poder, coincidente con la que aquí venimos exponiendo: «Para lo que el Señor Presidente de Castilla juntó los Prelados de las Religiones la semana pasada, fue para que advirtiesen cada uno a los Predicadores de su obediencia que atendiesen en los sermones de esta Cuaresma a templar de modo las palabras que no ofendiesen las materias del gobierno, porque el pueblo afligido no se desconsolase del todo» [66].

Reconozcamos que en la situación conflictiva de la época, en medio del combate que se lleva a cabo en tan diversos terrenos, todos solidarios entre sí, cuenta mucho la adhesión de los grupos de individuos, cuyo comportamiento puede resultar de grave trascendencia al hallarse reunidos en el ámbito de una ciudad. La adhesión de los individuos a una religión, a una política, a un gobierno, a uno u otro de los bandos y opiniones que se enfrentan, no se puede menospreciar. En el nivel de desarrollo ciudadano alcanzado en el XVII, esa adhesión a una u otra de las fuerzas en pugna supone una opinión, la cual se traduce en una línea ideológica. Los que actúan en defensa y potenciamiento de alguna de las partes en contien-

65. *Día y noche de Madrid*, cit., pág. 413.
66. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXII, pág. 6.

da se esfuerzan por atraer las masas hacia la ideología que sustenta aquélla. Hay toda una variedad de corrientes ideológicas, de católicos, protestantes y otros grupos religiosos; las hay de las monarquías francesa, española, etc.; las hay también de grupos privilegiados y de no privilegiados, de ricos y pobres, de centralistas y foralistas, etc., etc. Tiene razón Argan cuando afirma que la adhesión a una determinada postura entraña una *elección ideológica* y que como ésta lleva consigo consecuencias sobre el juego de las fuerzas en pugna, cada parte trata de atraerse ideológicamente el mayor número posible de adherentes, en virtud de lo cual, ya que «puede determinar desplazamientos de masas y comprometer el equilibrio de las fuerzas políticas, la *persuasión ideológica* (religiosa o política) se convierte en el modo esencial del ejercicio de la autoridad» [67].

De ahí que, conforme ha sido observado alguna vez, si en el Renacimiento hubo una poesía «subvencionada», ahora habrá una poesía «encargada». Todos los poderes reconocen la utilidad del empleo de los poetas, se sirven de ellos: los poetas actúan sobre la opinión pública, la hacen y deshacen. Desde fines del XVI existen una poesía apologética y una poesía polémica al servicio del poder. La literatura debe recoger las consignas de éste, debe dar expresión a una «doctrina única, controlada y dirigida por el poder» [68]. Recordemos, entre cientos de casos, el de Francisco de Rioja, como polemista político, autor de un libro, *Aristarco*, réplica contra la *Proclamación católica* que se había publicado en la Cataluña sublevada [69].

Junto a lo anterior, hay que señalar la aparición de unos primeros periodistas que ejercen incipientemente un arte de la información al servicio del orden barroco y hasta en algunos

67. *Op. cit.*, pág. 23.
68. Véase Pierre Guerre, «Pouvoir et poésie», en J. Tortel, ed., *Le préclassicisme français*, París, 1952, págs. 79 y sigs.
69. *Aviso* (2 julio 1641), ed. del *Semanario Erudito*, XXXII, pág. 89.

casos de los gobernantes que lo dirigen. Tal es el caso, en España, de un Andrés Almansa y Mendoza, que escribe unas *Cartas*, forma que el género periodístico toma muchas veces en el XVII, para propaganda de los intereses de la monarquía de Felipe IV y en exaltación de la persona del Conde-Duque: su obra es una defensa de la realeza, de la nobleza, de la religión y del sistema social basado en estos tres pilares. Esas *Cartas* nos ofrecen una visión favorable, sin fisura alguna, del estado de la monarquía, por el favor de Dios y obra de sus gobernantes, sin que falte la sublimación ante los lectores de uno solo de los valores en que se apoya el sistema, desde la piedad que procura hacerse pública, hasta la riqueza que se convierte en ostentación: «gloriosa corre la felicidad en el gobierno desta dichosa monarquía; siglo de oro es para España el reinado del Rey nuestro señor Felipe IV, prometiendo tan felices principios prósperos fines»; «es glorioso este siglo para España» [70]. Esta actitud no se nos hace clara en su sentido si no es comparándola con la de verdaderos periodistas de «oposición», como ese Barrionuevo que es capaz de prorrumpir en el apóstrofe que antes ya citamos: «¡Pobre España desdichada!». Lo que revela la fuerza conflictiva de estas materias y la desconfianza con que son contempladas por la autoridad, aun cuando se manifiesten a su favor, aspecto muy de tener en cuenta para entender la formación de la cultura barroca, el autoritarismo que la configura y el cerrado carácter conservador que llega a inmovilizarla en muchas de sus manifestaciones, todo sometido a su eficacia dominadora [71].

70. *Cartas de Andrés de Almansa y Mendoza. Novedades de esta Corte y Avisos recibidos de otras partes (1621-1626)*, Madrid, 1886, especialmente páginas 53, 117, 246, etc. Al final de esta edición en la *Colección de libros raros y curiosos*, se inserta un breve escrito de naturaleza semejante, *Sumario de las nuevas de la Corte* (págs. 341-351), exaltador de la figura del rey, a quien presenta como ponderado distribuidor de la justicia, nivelador de opresoras desigualdades, administrador severo de los gastos públicos, moralizador inflexible de la vida privada.

71. El propio Almansa declara sus temores por la publicación de sus *Car-*

Esta referencia a la pretensión de eficacia, por vías de actuación ideológica, en la acción de la autoridad, nos lleva a un último punto que acabamos de enunciar al paso. El dirigismo barroco lleva forzosamente a un autoritarismo y tenía que ser necesariamente así, en tanto que está inspirado por los intereses de un sistema de autoridad. «La cultura del Barroco —constata A. Hauser— se hace cada vez más una cultura autoritaria de Corte» [72], afirmación que podemos aceptar si a la palabra «corte» se le da el valor de la época, muy diferente del sentido renacentista: ahora lo podemos definir como centro administrativo y social de manifestación de un poder soberano. Ese autoritarismo barroco no es otro que el del absolutismo monárquico, como ya dijimos. Lo propio de ese régimen de absolutismo, en el XVII, es que el principio del poder absoluto se ha difundido por todo el cuerpo social, integra todas las manifestaciones de autoridad, fortaleciéndolas —por lo menos, en principio—, y, a través de éstas, está presente en muchas esferas de la vida social y, en alguna medida, las inspira. La cultura social, sostendrá —con un recuerdo pascaliano— L. Lowenthal, está constituida para tener a las gentes ocupadas y en cierta medida abandonadas de sí u obedeciendo, extrañas a sí mismas, directrices ajenas, y cuando pueden verse libres de su ajetreo, se les recomienda que se relajen en juegos y diversiones [73]. Esta última observación es interesante; de conformidad con ella añadamos que en la cultura del XVII —y de esto los «ilustrados» del XVIII no se apartaron mucho— pretendió, además y principalmente, adueñarse de la dirección de los momentos de esparcimiento y de todos aquellos momentos en que un público o un conjunto de individuos podía ponerse

---

tas, confiesa que «ha dado cuidado a tantos nuestra correspondencia, que han procurado estorbarla», y se excusa diciendo que no es él, sino los impresores, quienes las hacen públicas (págs. 71, 117, etc.).

72. *Historia social de la literatura y el arte*, t. II, pág. 625.

73. «Perspectiva histórica de la cultura popular», en *Comunicación*, número 2, pág. 220.

en contacto con una obra, o mejor, una creación humana, y sentir, por la experiencia de ésta, una apelación a la libertad. El arte y la literatura del Barroco, que con frecuencia se declaran tan entusiastas de la libertad del artista y del escritor o de la libertad en sus gustos del público al que la obra se destina, se hallan, sin embargo, bajo la influencia o incluso bajo el mandato de los gobernantes, que otorgan subvenciones, dirigen hacia un cierto gusto la demanda o prohíben, llegado el caso, ciertas obras. Están sometidos, no menos, al control de las autoridades eclesiásticas, en cuanto a la ortodoxia o simplemente en cuanto a las conveniencias apologéticas, intervención que se acusa después de la renovación de la disciplina impuesta por el Concilio de Trento [74]. Y en relación directa con estas superiores instancias de autoridad, hay que mencionar la de las academias —de ellas forman parte algunos señores y, sobre todo, secretarios y otros servidores o criados suyos—. De estas academias que proliferan en el XVII, son importantes las de Madrid, Sevilla, Valencia, etc., y si parecen simples tertulias informales, no dejan de influir fuertemente sobre el arte y las letras [75]. La iniciativa de Richelieu de estatalizar el régimen de academias no es más que el punto álgido de un proceso dado de antemano, en el que se venía produciendo la vinculación de la poesía y el arte al poder [76].

La difusión de patrones de la literatura y del arte barrocos —y no menos de cualesquiera otras formas de vida, por ejemplo, las de la vida religiosa— se produce desde los centros de poder social hasta los rincones apartados. Con una apreciable diferencia en el tiempo, pero que, sin embargo, permite reconocer una velocidad considerable de propagación, se difunde la cultura barroca desde aquellos puntos en que se lo-

74. Véase Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les Beaux-Arts chez les peuples catholiques*, París, 1884.

75. J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, 1961.

76. Véase el citado artículo de Pierre Guerre en el volumen *Le préclassicisme français* citado.

calizan los centros de poder —generalmente, como veremos, ciudades importantes o, más aún, políticamente importantes— hasta zonas rurales que viven bajo la irradiación de aquellos otros núcleos. Una observación de Tapié confirma nuestro punto de vista: «La construcción de retablos ha tenido, pues, como efecto imponer definitivamente a la provincia la marca de la civilización francesa» [77]. Así en todas partes —lo que confirma nuestra tesis de que no es en los medios rurales donde la cultura barroca se forma, sino en las ciudades, principalmente en aquellas que actúan con cierto carácter de capital—.

Toda la multiplicidad de controles que rigen en el Barroco se vincula al centro de la monarquía. Ésta es la clave de bóveda del sistema, como alguna vez hemos dicho [78]. Con razón ve Bodini que, bajo la imagen del «Sol», identificado con el monarca absoluto, *La vida es sueño* es una obra —podríamos añadir que grandiosa adrede— dedicada a la exaltación de la monarquía [79]. Mas esa desmesura del poder que trajo consigo el absolutismo monárquico produjo grandes perturbaciones allí donde, como en España, logró o absorber o eliminar todo factor de resistencia, por vía de alianza con los nobles, sumisión de los burgueses, supresión de los «corpora» intermedios y aplastamiento económico y mental de los grupos inferiores. De un lado, se produce la pretensión, en tan amplia medida lograda, de penetrar en el recinto de la interioridad de las conciencias, según denunciaba A. López de Vega: la soberanía de los que mandan «se ha extendido a querer subordinar también los entendimientos y a persuadirnos que no sólo los debemos obedecer y servir con los miembros, mas aun con la razón, dando a todas sus determinaciones el mismo crédito que a las divinas, y con repugnancia muchas veces de éstas y de la ley natural en que se fundan» [80]. Se ciegan así las fuentes internas del

77. *Op. cit.*, pág. 38.
78. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, págs. 119 y sigs.
79. *Segni e simboli nella «Vida es sueño»*, Bari, 1968.
80. *Paradoxas racionales*, edición de E. Buceta, Madrid, 1935, pág. 86.

pensamiento y de la personal capacidad de creación. Pero hay más. El poder, desmedido y desordenado, constriñe insuperablemente la vida social. No hemos de tomarla, desde luego, como fiel mención de una institución existente, mas sí podemos considerarla como adecuado reflejo del estado de ánimo bajo el que se encontraba la sociedad española, aquella propuesta que el médico real Pérez de Herrera defiende con calor: que se establezcan en pueblos, lugares y barrios, unos censores o síndicos, para averiguar en secreto la manera de vivir de cada uno, sus posibles tratos ilícitos o de mal ejemplo, a fin de que sean castigados y que de esa manera «todos vivan con sospecha y miedo y sumo cuidado, no teniendo nadie seguridad de que no se sabrá su proceder y vivir». Que este régimen de «miedo» e «inseguridad» iba ligado a los intereses de las clases dominantes, nos lo revela el hecho de que Pérez de Herrera proponga a su vez que, en las ciudades, estos puestos de censores se den a caballeros y otras personas «de virtud, calidad y hacienda» [81]. De esta manera, ricos y nobles se convertían en agentes del sistema de control que culminaba en la monarquía católica. Sin llegar a tan penoso extremo, de hecho, algo semejante venía a equivaler en la realidad, con la monopolización práctica por los privilegiados de los puestos de gobierno en la administración municipal, además, claro está, de los del Estado [82].

Pero pongamos ahora de relieve la otra cara que completa el carácter de cultura dirigida que nos ofrece el Barroco. En cierto modo, podemos considerar que se da en ella su aspecto positivo. Porque si el Barroco tiene un acentuado y, más aún, desorbitado carácter autoritario, no es esto lo que lo particulariza, sino los matices con que ese autoritarismo se manifiesta en relación con las circunstancias de la época. Hemos dicho

81. *Discurso al Rey*, cit., fol. 13 y 14.

82. Sobre estos aspectos de la estructura social, véase Domínguez Ortiz, *La sociedad española del siglo XVII*, t. I, Madrid, 1963.

que no bastaban los medios de control puramente materiales basados en la represión física. No se quería sólo acallar, sino que se pretendía atraer. En medio de los duros conflictos de la época, más que destruir unas reservas de energía combativa, había que procurar sujetarlas y canalizarlas, inclinándolas definitiva, radicalmente, hacia la propia defensa y conservación. Por otra parte, si más duro que en los regímenes precedentes es ahora el sistema de imposición de la autoridad, también más extensas y fuertes pueden ser las resistencias que el despertar de las energías individuales, desde el comienzo de la modernidad, ha suscitado.

Si nunca ha sido posible, en la relación mando-subordinación, como sostuvo Simmel [83], reducir el segundo término de ese binomio a un valor puramente pasivo, en la situación histórica del Barroco cualquiera que ejerza alguna de las que sociológicamente quepa definir como formas de mando, se ve obligado a contar con la incorporación activa de aquellos a quienes corresponde obedecer o ser dirigidos. Más que en ningún otro momento histórico precedente, en la crisis del siglo XVII, en cualquier supuesto de una relación de autoridad —desde la del autor teatral a la del príncipe—, la acción configuradora de la misma requiere un grado de aceptación e incorporación del público. Ahora se trata de dirigir, promoviendo la adhesión por vías que hagan arrancar a ésta del nivel del individuo mismo. Hemos visto que para la misma conciencia de la época una pedagogía intelectualista de tipo socrático no basta. Hay que llevar a cabo la compleja empresa de dirigir, contando con medios más poderosos en su acción y en relación a los cuales entre, en alguna medida, la colaboración del individuo dirigido.

Por eso, en el autoritarismo barroco, en relación con sus objetivos de dirección, dado el papel activo que, en cualquier medida, corresponde a la parte receptora, aquél ha de contar

83. *Sociología*, trad. cast., Madrid, 1927, t. III, pág. 13.

con el parecer de ésta. Si el poder soberano se levanta en el siglo XVII con los caracteres que son archiconocidos, pertenece a éstos el de que sea un poder absoluto que se mantiene sobre el fondo movedizo de la opinión. De ahí el valor de la persuasión y de los medios que la promueven. Volvamos a referirnos a Argan. A la conciencia de la necesidad de persuadir que los que dirigen poseen, se corresponde por parte del público, según aquél, una actitud de dejarse persuadir. Esto no es una cuestión que se plantee meramente en el terreno del arte, sino en todos los campos en que se pueden formar opiniones que apoyen la fuerza de los grupos dirigentes y, por encima de ellos, del poder soberano. En su lengua italiana, Argan dice que las gentes se ven interesadas «del farsi persuadere». Digamos, pues, que, mejor que de dejarse, se trata de hacerse persuadir, lo que parece ofrecer un matiz más activo. Esto es: se posee una cultivada o preparada disposición a ser persuadido. Así explica Argan que en el Barroco prime la influencia de la *Retórica* aristotélica sobre la de la *Política,* precisamente porque aquélla es un arte de la persuasión: «El arte no es más que una técnica, un método, un tipo de comunicación o de relación; y, más precisamente, es una técnica de la persuasión que debe tener cuenta no solamente de las propias posibilidades y de los propios medios, sino también de las disposiciones del público al cual se dirige. La teoría de los afectos, expuesta en el segundo libro de la *Retórica,* llega así a ser un elemento en la concepción del arte como comunicación y persuasión» [84]. Este planteamiento es válido para todo el campo de la cultura que en tan gran medida se construye con una técnica de retórica. Tal vez esté en esto el aspecto más característico de la cultura del XVII, algo así como la raíz

84. *La retorica e l'arte barocca,* cit., págs. 11-13. La técnica barroca, como la retórica, es más bien un método que un sistema: «no indaga la naturaleza, no se propone acrecentar la acumulación de nociones; indaga, con frialdad casi científica, el ánimo humano y elabora todos los medios que puedan servir a despertar sus reacciones».

de la que proceden, en su naturaleza, tantos de los resortes a que en ella se apela.

La época que hemos tomado en cuenta es un período polémico a todos los niveles, en todos los campos. Por todas partes hallamos empeñada una fuerte controversia, que impone una necesidad táctica de atracción de gentes, cuyo peso, en los enfrentamientos generales, puede ser decisivo. Por eso se ha dicho que en las circunstancias del XVII, «persuadir es ahora mucho más importante que demostrar». Si por ese camino el arte se convierte en una técnica de persuasión que va de arriba abajo, en la misma dirección que van la imposición autoritaria o la orden ejecutiva, hemos de matizar esta observación: primero, extendiendo la comprobación de ese carácter, en su doble sentido persuasivo y autoritario, a todas las manifestaciones de la cultura, y, segundo, haciendo observar que una diferencia se da, sin embargo, entre mandato y persuasión: a saber, la de que esta última exige una participación mayor del lado del dirigido, requiere contar con él, en parte, atribuyéndole un papel activo. ¿No hablaba Suárez, en su teología, de la «obediencia activa», definiendo la posición de la criatura respecto a su Creador? Una idea semejante —sostuvimos hace ya muchos años— podía aplicarse a la manera más general de considerar el siglo XVII la posición del súbdito en orden al poder [85]; añadamos que análogamente podría hablarse de una participación activa del público que soporta la acción directiva de la cultura barroca. Sociológica e históricamente, en este sentido hay que interpretar la parte que al gusto del pueblo, como es tan sabido, reconoce Lope en el teatro [86] y no menos en la novela [87].

85. Véase mi *Teoría española del Estado en el siglo XVII*, págs. 319 y sigs.

86. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición de Juana de José Prades, Madrid, 1971.

87. «Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte» (*La desdicha por la honra*, en *Novelas a Marcia Leonarda*,

Por eso, frente a su destinatario, la cultura barroca se propone moverlo. Tocamos aquí un nuevo y último aspecto de su dirigismo. Uno de los recursos de que se vale para alcanzar tales objetivos —los cuales pueden muy bien ejemplificarse en el arte, pero también en otros campos— consiste en introducir o implicar y, en cierto modo, hacer partícipe de la obra al mismo espectador. Con ello se consigue algo así como hacerle cómplice de la misma: tal es el resultado que se obtiene con el procedimiento de presentarla abierta al espectador, para lo cual se pueden seguir varias vías: o bien un personaje en el cuadro se dirige a quien lo contempla como invitándole a incorporarse a la escena; o bien, con la técnica de la escena inacabada que parece continuarse en el primer plano del espectador, se complica a éste en ella; o bien con el recurso de hacerle coautor, sirviéndose del artificio de que la obra cambie, al cambiar la perspectiva en que el espectador se coloca; etc.[88] (en política, las tesis acerca del papel del individuo en tanto que partícipe en el honor del grupo tienen una fundamentación equivalente). Pero, claro está, a este individuo con quien el siglo XVII se enfrenta hay que moverlo desde dentro. El «mover o admiración» es lo que busca el arte, según López Pinciano[89]. Recordemos las palabras de Jean de la Taille que antes citamos. A diferencia de la serenidad que busca el Rena-

---

ed. F. Rico, Madrid, 1968, pág. 74). En ambos casos —teatro y novela— se trata de sacrificar el arte al pueblo para imponerle una ideología más eficazmente y contando con su inadvertida colaboración.

88. Observemos también que mientras la fachada gótica o renacentista «se ajustan a la estructura y tienen por misión principal mostrar hacia fuera las articulaciones internas», en el Barroco se busca «la conquista por la fachada del espacio exterior» (Rousset, *op. cit.*, pág. 168). Wölfflin ha escrito ya: «existe la tendencia a presentar el cuadro no como un trozo de mundo que existe por sí, sino como un espectáculo transitorio y en el que el espectador ha tenido la suerte de participar un momento». Y Hauser advierte que en virtud de la introducción del punto de vista del espectador, en la obra barroca, «la espacialidad es una forma de existencia dependiente de él y por él creada» (*op. cit.*, pág. 608).

89. *Philosophia antigua poética*, Madrid, 1953, t. I, pág. 249.

cimiento, el Barroco procura conmover e impresionar, directa e inmediatamente, acudiendo a una intervención eficaz sobre el resorte de las pasiones: así lo observaba ya Wölfflin, recordando que muchos de los artistas barrocos tuvieron manifestaciones de neurosis: Bernini, Borromini (añadamos, entre otros, Alonso Cano), etc.[90]. El Barroco piensa, con su contemporáneo Descartes, que, con frecuencia, los juicios de los hombres se fundan «sur quelques passions par lesquelles la volonté s'est auparavant laissé convaincre et séduire» [91].

Y ésta es una tesis que se repite un sinnúmero de veces, dando a esa idea de admiración un carácter dinámico interno. Hay que mover al hombre, actuando calculadamente sobre los resortes extrarracionales de sus fuerzas afectivas. «L'homme voit par les yeux de son affection», escribía M. Régnier [92]. Suárez de Figueroa estima ante una obra literaria «la aguda eficacia en la representación de los afectos» [93]. Un jesuita, desde Aragón, escribía una carta a un doctor Gaspar Martín, hablándole de la vida y virtudes de otro doctor, Francisco García de la Sierra, natural de Cercedilla, gran predicador, elogiando en éste que «no cuidaba en sus sermones de regalar el oído, sino de compungir el corazón ... Valíase de razones vivas y eficaces» [94]: la eficacia en afectar, esto es, en despertar y mover los afectos, es la gran razón del Barroco. No nos quedemos viendo en esto tan sólo razones de estilo; por debajo de ellas hay motivaciones sociales que se muestran emparentadas en todos los órdenes. Sabemos de un ejemplo concreto interesante en que se nos revela todo un programa de acción en el sentido que señalamos: cuenta Barrionuevo que, cuando la Guerra de Cataluña, se pidió a los predicadores que,

90. *Rinascimento e Barocco*, págs. 51-52.
91. *Traité des passions de l'âme*, § 48.
92. *Oeuvres*, ed. cit., págs. 53-62.
93. *El pasagero*, pág. 114.
94. Existe una edición de este curioso documento: «Copia de una carta del P. Martín de la Naja (S. J.), al doctor don Gaspar Martín», en marzo, Zaragoza, 1654.

desde el púlpito, refiriesen con vivos y truculentos matices las atrocidades imputadas a los franceses que ocupaban el Principado, «todo a efecto de mover los ánimos de los soldados a ir a servir al Rey». Semejante resorte, en 1654, estaba ya un tanto usado, y el gacetillero añade: «y todos se hacían sordos» [95]. El poco éxito de tal campaña de propaganda no empece para reconocer que ésta existió, y, además, montada con los caracteres de lo que es la acción autoritaria en el Barroco, conforme venimos señalándolos. En el replanteamiento del sentido de la tragedia raciniana que en años próximos han llevado a cabo algunos críticos, comenta E. Vinaver que todo parece indicar cómo Racine, dejando de lado las reglas aristotélicas de la composición dramática, no se interesa más que por una teoría de la misma a base de emoción, espectáculo poético de la fragilidad humana, análogamente a la excitación dinámica que recomiendan las citadas palabras de su contemporáneo Jean de la Taille [96].

Es en los preceptistas de la época en los que descubrimos puesto el acento sobre el problema del «mover», hasta el punto de que, si sus páginas están llenas de tradición latina y humanista, es en aspectos como el que nos ocupa donde tropezamos con lo que de doctrina específicamente barroca hay en ellos. El moralista barroco que con tanto interés ha estudiado las pasiones y, como él, también el político y cuantos cuentan con actuar sobre los movimientos de muchedumbres, no pretenden suprimir ni siquiera estoicamente acallar aquéllas, sino servirse de su fuerza. El jesuita P. Senault —siguiendo a Montaigne— sostuvo que «ceux qui veulent ôter les passions de l'âme lui ôtent tous ses mouvements et la rendent inutile et impuissante», y advierte —poniendo al descubierto la raíz del problema—: «il n'y a pas de passion dans notre âme qui ne puisse être utilement ménagée» [97]. Hay que aceptar la presen-

95. *Avisos*, BAE, CCXXI, pág. 91.
96. Ed. cit., pág. 41.
97. Citado por Hippeau, *Essai sur la morale de La Rochefoucauld*, pág. 162.

cia de las fuerzas irracionales en los hombres, sus movimientos afectivos, conocerlos, dominar sus resortes y aplicarlos convenientemente, canalizando su energía hacia los fines que se pretenden. Hay que operar con los hombres como con los elementos de la naturaleza, sólo gobernable sirviéndose de sus propias fuerzas. Recordando una experiencia de esta última clase, por la que personalmente había pasado, escribió Bocángel:

> Que no hicieron los cielos la violencia
> tan absoluta (y más si la arma el viento)
> que no la venza al fin quien la obedece.

No podemos dejar de citar dos textos que por lo significativos que son nos patentizan el fondo de la cuestión: F. Pacheco aconseja que «procure el pintor que sus figuras muevan los ánimos, algunas turbándolos, otras alegrándolos, otras inclinándolos a piedad, otras al desprecio, según la calidad de las historias. Y faltando en esto piense no haber hecho nada» [98]; el otro pasaje es de V. Carducho, tratadista de pintura y gran entusiasta de Lope, en elogio del cual escribe estas palabras: «nota, advierte y repara qué bien pinta, qué bien imita, con cuanto afecto y fuerza mueve su pintura las almas de los que le oyen . . . incitando lágrimas de empedernidos corazones» [99].

A diferencia de otros, como es el caso de López Pinciano,

98. *Op. cit.*, t. I, pág. 387.

99. *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1865. El tema de las lágrimas constituye uno de los varios aspectos en que el Barroco preludia la sensibilidad romántica. Se llega a decir que llorar es una muestra de condición varonil. Agustín de Rojas (*El viaje entretenido*, edición de J. P. Ressot, Madrid, 1972, pág. 125) sostendrá que «el llorar no es bajeza cuando nace de piedad del alma o de propia naturaleza». Pérez de Montalbán (*La fuerza del desengaño*, novela segunda de *Sucesos y prodigios de amor*, Madrid, 1949, pág. 64) verá que hasta en esto la posición del hombre es privilegiada respecto a la de la mujer, ya que aquél «por lo menos tiene libertad y tiempo para llorar». Un gran asunto barroco será el del conocido episodio evangélico de san Pedro: sobre él, L. Tansillo escribirá en octavas reales *Le lagrime di San Pietro* (Venecia, 1589); Malherbe, a imitación del anterior, publica, en 1607, *Les larmes de Saint Pierre*; y Fernández de Ribera, un largo poema en redondillas, *Las lágrimas de San Pedro*, Sevilla, 1609.

que ya hemos visto, Gracián cae en la cuenta del cambio que ha sufrido el concepto de admiración, tradicional entre los aristotélicos, y, por eso, introducirá la advertencia de que no es la *admiración* lo que hay que conseguir, sino la *afición* [100], porque, según él sostiene, «poco es conquistar el entendimiento si no se gana la voluntad» [101]. «La mayor felicidad del mundo no consiste en imperar en mundos, sino en voluntades», dice Francisco de Portugal, llevando el tema a un evidente grado de trivialización [102]. Más tarde, como un distanciado eco, Palomino, recogiendo la experiencia de esta época, dirá que el objetivo es «aficionar la voluntad» [103]. Mover al hombre, no convenciéndole demostrativamente, sino afectándole, de manera que se dispare su voluntad: ésta es la cuestión. Sólo así se consigue arrastrar al individuo, suscitando su adhesión a una actitud determinada, y sólo por esa vía se logra mantenerlo solidario de la misma. Para la mente barroca es la única manera de conseguir atraerse una masa cuya opinión cuenta e imponerse a ella, canalizando su fuerza en la dirección querida.

No basta con decir que el Barroco se mantiene fiel a la temática, según tradición aristotélica y horaciana, del *delectare-docere*, fundiendo las dos partes en una sola tendencia [104]. Es no ver el nudo de la cuestión olvidar el tercer aspecto que encierra y que altera profundamente la naturaleza intelectualista del *docere*: nos referimos al «mover». Que esto último sea lo que hay que alcanzar es lo que pone de nuevo —por lo menos en su decisivo papel— el Barroco [105]: poner en marcha la vo-

100. *Oráculo manual*, ed. cit., núm. 40, pág. 88.
101. *El héroe*, Discurso XII, en *OC*, pág. 23.
102. *Arte de galantería*, Lisboa, 1670, pág. 16.
103. *El museo pictórico y escala óptica*, t. I: *Theórica de la pintura*, Madrid, 1715, pág. 35.
104. Mopurgo-Tagliabue, *op. cit.*, pág. 167.
105. Fray Luis de Granada, en su *Rhetórica eclesiástica* (II, xi) escribe. «tanto consiste en instruir quanto en mover los ánimos de los oyentes» (página 104). La actitud, por tanto, está predefinida ya en el Manierismo.

luntad, apelando a los resortes que la disparan, los cuales no son de pura condición intelectual. Díaz Rengifo, viniendo a preguntarse para qué es buena la poesía, encuentra esta respuesta: «para enseñar y mover» [106], términos de los cuales el segundo transforma el sentido del primero y lo barroquiza cuando cae sobre él el acento.

Esto se descubre fácilmente en relación con esa primacía de la voluntad que desde los primeros siglos modernos se va imponiendo y que alcanza gran fuerza en el Barroco. «Filosofía es obrar», dirá Lope [107]. Actitudes así implican una preferencia práctica por la voluntad, o mejor un reconocimiento del papel preponderante de la voluntad en la vida práctica. Claro que esa *voluntad* del Barroco no es la de una libertad incondicionada, gratuitamente dotada de un pleno poder de sojuzgar pasiones e instintos, al modo que la veía el pensamiento moral tradicional; es una voluntad capaz de manejar hábilmente factores ciegos, perturbadores, extrarracionales, para llegar a un resultado programado, en fin de cuentas, para imponer de todos modos su dominio. Se dirá que esto significa jesuitismo, lo cual es innegable. Si bien ambos coinciden —Barroco y jesuitismo— en un planteamiento semejante, no se puede, a pesar de ello, hacer depender al primero del segundo; bástenos con afirmar que los jesuitas se convirtieron en pura expresión de la mentalidad barroca, la cual, no obstante, se presentará con fuerza no menor en otros ambientes. Claro que, por lo menos en relación al punto a que hacemos referencia, no podemos dejar de lado el hecho de la difusión del suarezismo, con el papel predominante que de su doctrina deriva para la voluntad. Es sabido que los jesuitas difundieron el estudio de Suárez en Francia, Alemania, etc. Ese hecho es testimonio del estado mental de la época, en el aspecto que consideramos.

Así pues, el Barroco pretende dirigir a los hombres, agru-

106. *Arte poética española*, Salamanca, 1592, pág. 9.
107. *El Isidro*, en *Obras en verso*, Aguilar, Madrid, pág. 369.

pados masivamente, actuando sobre su voluntad, moviendo a ésta con resortes psicológicos manejados conforme a una técnica de captación que, en cuanto tal, presenta efectivamente caracteres masivos. De ahí viene la función propia de la prudencia —de cuyo predominio, en el campo de la mentalidad barroca, ya nos hemos ocupado—: con ella, dice Juan de Salazar, «se atraen y granjean los ánimos y voluntades» [108]. Lo practican así desde el arquitecto y el pintor hasta el político y el moralista. En medio de esta escala, y en relación a una esfera que a nosotros nos interesa mucho, porque reconocemos en ella un campo muy importante de aplicación de la cultura barroca, Suárez de Figueroa nos dice que es «en el gobierno donde la prudencia se ocupa más con voluntades que con entendimientos» [109].

108. *Política española*, edición de M. Herrero García, Madrid, 1945, pág. 47.
109. *El pasagero*, pág. 27.

Capítulo 3

UNA CULTURA MASIVA

No resulta obvio que, en la crisis del siglo XVII, la clase dominante, en un amplio sentido de esta expresión, pretendiera llegar al fiel restablecimiento del modelo de la sociedad caballeresca, ateniéndose tanto como a tipos de un señorialismo medievalizante. Por de pronto, los señores no se esforzaron en mantener sus funciones militares y, lejos de apoyar su influencia y su prestigio en el monopolio del ejercicio de las armas, buscaron otras razones para rehacer sus privilegios: por ejemplo, reconstruir su situación económica, en algunos casos, aunque pocos, mejorando su administración, en otros elevando los arriendos, o empleando medios coactivos para la asignación de las mejores parcelas en el repartimiento de bienes comunales, o consiguiendo patrimonializar, dándoles un contenido económico, a las que sólo eran facultades de tipo jurisdiccional; de ordinario, pues, tratando de aumentar el patrimonio y con frecuencia acudiendo para ello, como medio más seguro, a la obtención de nuevas dádivas reales. Por esas vías se fueron fortaleciendo los nunca demasiado decaídos poderes del grupo privilegiado que a fines del XVII son más fuertes que un siglo antes. Ciertamente, la pirámide de la estratificación social se mantuvo, aunque se ordenara en parte según otros criterios, lo que no dejaba de significar, en sí, una fuerte erosión a largo plazo.

En una cierta medida, por tanto, y cualquiera que fuese la

parte de restauración tradicional que en ella se diera, nos encontramos ante una nueva sociedad. La conciencia de ello se encuentra en innumerables testimonios de la época, que critican, no el incumplimiento de sus obligaciones, singularmente, por los individuos de unos u otros grupos, sino el desplazamiento que estos grupos, como tales, han sufrido en su conjunto. Ello responde a que, en parte, la sociedad presenta otros caracteres, va encontrándose con diferente constitución. Y sin tener en cuenta este cambio, sin advertir todo lo que de nuevo hay en aquélla, es imposible entender el fenómeno del Barroco. Aparte de que jamás ha existido sociedad que podamos considerar perfectamente inmóvil, si nos encontráramos, como algunos sostienen, al contemplar el mundo social del XVII, ante una sociedad puramente tradicional que repitiera sin movimiento interno los modos de vida del Medievo, ¿cuál sería la razón de ser del Barroco?, ¿de dónde habría surgido esa cultura que, por mucho que se pretenda otra cosa, en el fondo de sus creencias, quizá queda más lejos de la sensibilidad medieval de lo que quedara antes el Renacimiento? Yo siempre he pensado que Giotto comprendería muy bien, casi sin advertir que se hallaba ante una nueva cultura, un templo de Bramante; pero, contrariamente, le extrañaría un templo de Borromini o de Sansovino. Conservan mucha mayor dosis de medievalismo Francisco I o Carlos V que no Olivares o Richelieu, aunque tampoco éstos, desde luego, se hallen exentos de recuerdos medievales.

Ahora bien, una nueva sociedad —aun en los términos relativos en que podamos hablar de ella— necesita una nueva cultura configuradora de los nuevos modos de comportamiento y de los fundamentos ideológicos que han de darse en su seno: una nueva cultura manejada como instrumento de integración —tal es el destino de todo sistema cultural— en el nuevo estado de cosas. Con ella, aunque no haya de llegar nunca a eliminarse, se espera por quienes la propagan que se dominarán mejor las tensiones internas, las cuales desde dentro

de ella misma amenazan a la sociedad. Bajo tal punto de vista hemos de considerar la cultura que llamamos barroca, una cultura desarrollada para reducir, no solamente la inquietud religiosa —como tantas veces se ha dicho—, sino toda la inseguridad producida como consecuencia del largo período de cambios que las sociedades del Occidente europeo venían conociendo, desde algunos siglos atrás. Las alteraciones del final del Medievo y del Renacimiento provocaron conflictos que dieron lugar al estado crítico que por todas partes se observa en Europa al llegar a las últimas décadas del siglo XVI. Lo que se ofrece en el plano de los sentimientos religiosos y de la vida eclesiástica no es más que un aspecto de tantos, que vienen suscitados por una transformación mucho más general y más profunda.

Se venía de una época que había conocido un notable aumento de población. Este desnivel demográfico se contendrá, aun en los mejores momentos del XVI, dentro de los límites de un movimiento de población que, aunque favorable, no sale de las tasas propias de crecimiento de la sociedad tradicional, si bien en algún momento estuviera a punto de saltarlas. Cuando ese crecimiento cedió y se invirtió la tendencia, quedó hasta muy tarde la conciencia de que las masas de población eran muy numerosas (es gracioso lo que dice el pueblo de Ocaña, respondiendo al cuestionario de 1578: «No se entiende haber habido tantos [habitantes] como al presente, pero de una cosa puede ser más notada que otras, que esta vecindad es uno de los pueblos más llenos de gente que debe de haber en el mundo, porque a muchos que han andado mucha parte dél les hemos visto admirarse en este particular» [1]). Pero sobre todo quedó, y quedó por mucho más tiempo, la creencia de que eran más que nunca las gentes que contaban

1. *Relaciones geográficas de los pueblos de España ordenadas por Felipe II: Relaciones del reino de Toledo,* edición de C. Viñas Mey y R. Paz, Madrid, 1963, parte 2.ª, t. I, pág. 180.

y bullían en el mundo y mucho mayor el consumo de bienes en él.

El recuerdo de una situación de auge demográfico en un período precedente, que se estima perdido y que hay que restablecer para salir de la crisis que su desaparición ha engendrado, hizo que de la totalidad de cuantos escribieran de economía en el XVII, fueran «poblacionistas» (partidarios de la idea de que las sociedades con gran masa de población son más ricas y poderosas), como sostiene González de Cellorigo —«la mayor riqueza del reyno es la mucha gente» [2]— o Sancho de Moncada, que escribe todo un discurso sobre «Población y aumento numeroso de la nación española» [3], hasta Álvarez Ossorio, según el cual «la multitud de los vasallos enriquece las monarquías» [4]. La abundancia de individuos constituye un estímulo para la producción. Desde el primer momento, se advierte que son correlativos toda una serie de fenómenos sociales, económicos y políticos. Y todos en el Barroco creen con satisfacción que se van a encontrar viviendo en unas sociedades, a poco que se haga, pletóricas de gente [5] y, consiguientemente, de bienes, de poder y de prestigio.

2. *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España*, Madrid, 1600, fol. 12.

3. *Restauración política de España* (1619), Madrid, 1746, Discurso II: «Población y aumento numeroso de la nación española», págs. 44-51.

4. *Extensión política y económica*, segundo de los memoriales reproducidos en «Apéndices», en el *Discurso sobre la educación popular* de Campomanes, t. I, pág. 42. Álvarez Ossorio ve tan manifiesta la necesidad de llevar el reino al nivel de una sociedad pletórica de gente y, correlativamente, elevar la producción para estas masas, que escribe en otra obra: «el único remedio de toda la monarquía está en sembrar todos los campos» (*Discurso universal de las causas que ofenden esta Monarquía*, en el mismo volumen del «Apéndice» citado, pág. 356). Naturalmente, sin la industrialización no se daría el paso decisivo: eso lo sabían ya en el siglo XVII Sancho de Moncada y Martínez de Mata y era una idea común en el XVIII.

5. Los manuales de historia de las doctrinas económicas suelen retrasar hasta el siglo XVIII la aparición de la tesis de las ventajas de ser los países muy poblados. En realidad, hay textos medievales que dicen ya esto, pero si puede entenderse en tales casos que una afirmación semejante es ajena a la economía y responde a la máxima evangélica de multiplicarse, lo cierto es

Cierto que en España, antes de que empiece el siglo barroco saben todos que se están produciendo en el país graves pérdidas de población. Cellorigo considera que de todos los males que aquejan a la monarquía —guerras, hambres, pestes, mortandad, descuido— el mayor es «la falta de gente que de algunos años a esta parte se ha ido descubriendo» [6]. La gravedad del tema se reconoce en documentos oficiales de Felipe III y Felipe IV [7], y hay quien aplica un rudimentario criterio estadístico para averiguar o, mejor dicho, cifrar cuál es esa pérdida: se trata de Pedro de Valencia [8]. Se discute sobre las causas del fenómeno, que unos banalmente atribuyen a las guerras y emigración, y otros, llegando a más profundo nivel en su análisis, buscan en el interior y las estiman consecuencia de ciertos aspectos de la estructura social y/o de la política económica del gobierno. Todos desean grandes masas de población. Esto, claro está, de suyo, no implica que se prevean, ni, en caso de llegar a tener un país abundantemente poblado, que se produzcan fenómenos de masividad. Es, en cierto modo, una condición previa, que estará en el origen de los nuevos fenómenos. Si se consigue o se anhela una nutrida población, se hacen ya planteamientos de tipo masivo.

Insistamos en que no coinciden ambas cosas, desde luego. El hecho del notorio descenso del índice de población en Es-

---

que, desde la segunda mitad del XVI, las tesis poblacionistas se repiten con un carácter netamente económico. Véase mi obra *Estado moderno y mentalidad social: Siglos XV a XVII*, t. I, págs. 114 y sigs.

6. Cellorigo, Prólogo al *Memorial* citado.

7. Informe del Consejo Real a Felipe III (1 febrero 1619): el príncipe debe proceder «teniendo por la mejor renta de su patrimonio y la mayor grandeza y actividad de su imperio la mucha gente de sus estados, en la cual más consiste el Reino» (*La Junta de Reformación*, AHE, V, pág. 15). Carta de Felipe IV a las ciudades con voto en Cortes (28 octubre 1622): «El mayor daño de todo y que en mayor riesgo tiene puesta esta monarquía es la falta de gente y la disminución y menoscabo a que han venido los lugares» (*ibid.*, pág. 390).

8. Cf. mi trabajo «Reformismo social-agrario en la crisis del siglo XVII: tierra, trabajo y salario según Pedro de Valencia», *BHi*, LXXII, 1-2, 1970.

paña, si atendemos a los años en que se da, así lo demuestra. Los fenómenos de tipo masivo aparecerán precisamente en una coyuntura de signo negativo, respecto al desarrollo demográfico. Mas ya esa aspiración a superar tal situación negativa quedará, en cierto modo, como eco de la tendencia a plantearse los aspectos de la vida social y estatal —militares, alimenticios, urbanos, hasta (lo veremos luego) aquellos que se refieren a escolaridad y estudio [9]— bajo caracteres de una colosalidad masiva. Las tendencias poblacionistas —comunes a todos los escritores españoles y no españoles del XVII— y ni siquiera la efectiva consecución de una abundante población, en un país dado, por ejemplo Francia, fueron causa originaria de formas masivas, pero sí implican recíprocamente una conexión previa necesaria. Y si el Estado del XVII, como primer Estado moderno, quiere contar con una gran población, aunque no siempre lo consiga, se debe a que él es ya una forma política con caracteres de una cultura masiva.

Pero, en el XVII, una concentración de población se produce, aun coincidiendo con el descenso absoluto de la misma, relativamente en ciertos puntos. Y esos puntos son los que tienen un papel activo en la cultura de la época, de donde ésta toma los caracteres con que se la va a señalar.

Las alteraciones demográficas, acompañadas de cambios en las relaciones de los grupos entre sí, de las costumbres, creencias y modos de vida, significaron, aparte de los cambios estudiados por los historiadores económicos, una profunda transformación de la cultura. «Los campesinos que se establecieron en las ciudades como proletariado y pequeña burguesía —escribe Greenberg en su estudio, que se ha hecho famoso, sobre el *kitsch*— aprendieron a leer y a escribir para ser más eficien-

9. Sobre el aumento del número de estudiantes, recordemos que en una de las cartas de jesuitas se dice que en un aprieto militar grave y ante un temor de invasión se hizo frente, entre otras medidas, «sacando a los estudiantes de las Universidades» (MHE, XIV, pág. 209, carta de 12 de octubre de 1637).

tes, pero no conquistaron el tiempo libre y los recursos necesarios para obtener las ventajas de la cultura tradicional de la ciudad. Sin embargo, habían perdido el gusto por la cultura popular, cuyo fondo era el campo, y habían descubierto al mismo tiempo una capacidad para aburrirse; por eso las nuevas masas urbanas empezaron a ejercer presiones sobre la sociedad para obtener un género de cultura idóneo al consumo. Para satisfacer la demanda del nuevo mercado, se descubrió un nuevo tipo de mercancía: el sucedáneo de la cultura, el *kitsch*» [10]. Según esto, se trata de una cultura —un arte, una literatura, unas distracciones y juegos sociales, etc.— producida por las exigencias de una nueva situación de la sociedad, traducida en nuevas relaciones de mercado y de posición de la población consumidora en él, que tiene a su disposición unos productos comercializados. (Claro que por mucho que retrasáramos el hecho de que el éxodo de las multitudes rurales a la urbe fuera causante de nuevas formas de una cultura vulgar, los ejemplos que el comercio cultural del *kitsch* nos ofrecería, en aquel momento inicial, no podrían ser nunca los mismos de los que hoy se ocupan los investigadores sociales. Aquellos de cuando el fenómeno empezó tenían que ser otros y en su trama más sencillos. Pero no puede impedirnos esa diferencia que, ocupándonos del siglo barroco, no hablemos del proceso de masificación social que implica el *kitsch*, porque no hubiera entonces radio o grandes periódicos de que pudiera servirse el público; tampoco los había en 1830, y menos todavía en 1700, y, sin embargo, se ha aplicado ese concepto a la situación socio-cultural en tales fechas. Trataremos de hacer ver que su comienzo —haciendo constar siempre que se trata de formas iniciales— puede ya descubrirse en el Barroco.)

La irrupción de la población campesina sobre las ciudades

10. Cf. C. Greenberg, «Vanguardia y *kitsch*», publicado originariamente en *The Partisan Review*, 1939. Cito por la traducción castellana recogida en *Comunicación*, núm. 2: «La industria de la cultura», Madrid, 1969, página 203.

se produce en medida ya altamente estimable en el XVII, y es por eso en esta centuria donde hay que colocar los primeros fenómenos de *kitsch*. Hasta ahora estos subproductos de la alta cultura no se habían estudiado —a lo sumo, algún manual de arte o de literatura, al acabar cada época, dedicaba un capitulillo a los autores de inferior categoría—. Ahora ha levantado un interés grande el estudio de esos niveles de cultura socializada, pero como ha sido precisamente en investigadores de los dos países que en los últimos treinta años han conocido un nivel de desarrollo más espectacular, y paralelamente una invasión de los medios de comunicación de masas y un incremento fabuloso de las masas de consumidores de productos culturales normalizados, el fenómeno ha tendido a ser observado como una novedad, como algo que antes no se había dado. Ello es muy explicable, según se nos advierte, porque tampoco se habían conocido antes las circunstancias de desarrollo industrial de las últimas décadas. Además, esos especialistas que hoy estudian el fenómeno, por los países de donde proceden —Estados Unidos, Alemania, etc.—, se han sentido inclinados a no ver en el tema que tan novedosamente estudiaban más que razones económicas directas. Las grandes empresas productoras, aplicadas al terreno de la producción cultural, habrían dado lugar al *kitsch* por razones mercantiles.

Yo no creo ni en una ni en otra cosa. Como he dicho, la diversificación de niveles culturales —que por otra parte habrá existido siempre— y con ello la aparición de la cultura vulgar y mediocre, en la forma específicamente moderna, aunque más o menos desenvuelta, es un fenómeno que hay que adelantar a las fechas de la crisis social con que se abre la modernidad. Si, como pretende D. Macdonald, no hay pintura gótica buena y mala [11] (entiendo yo que sería mejor decir que no hay pintura sujeta en sus diferencias de calidad buena o mala a fun-

11. Dwight Macdonald, «Masscult and midcult», *The Partisan Review*, 1960, y recogido en *Comunicación*, núm. 2; véase pág. 69.

damentos sociales), sí hay pintura barroca buena y mala, y hay teatro y toda clase de manifestaciones culturales, desde la arquitectura a la novela, buenas y malas por influencia de condicionamientos sociales. Al decir malas, podemos ligar esa desfavorable nota calificadora a las condiciones que dan lugar al *kitsch*: una cultura vulgar, caracterizada por el establecimiento de tipos, con repetición standardizada de géneros, presentando una tendencia al conservadurismo social y respondiendo a un consumo manipulado. Establecemos estos caracteres basándonos, en gran parte, en los que al *kitsch* de nuestros días atribuyen P. F. Lazarsfeld y R. K. Merton [12]. Naturalmente, si los medios de comunicación de masas son de diferente naturaleza hoy a los que como tales podemos considerar en otra época (no hay en el XVII ni radio ni TV; hay, sí, libros, representaciones teatrales comercializadas, pintura a granel, canciones de moda, carteles, programas, libelos, etc.), y si es fácil comprender que tales medios, en su naturaleza y posibilidades de influir, estén siempre, hoy como ayer, en relativa dependencia de la estructura de la propiedad y de las formas de gestión de la misma; si ello da lugar a que no se pueda hablar, incluso en nuestros días, dadas las diferencias estructurales que de un país a otro existen, de los mismos aspectos de la comunicación con las masas en la U.R.S.S. que en los EE.UU., mucho más diferentes tenían que ser los que los posibles productos-*kitsch* presentaran en el XVII respecto a los que se han visto después. Pero el hecho de que compañías organizadas estuvieran provistas de un aparato quizá más o menos pobre o complicado para montajes escénicos; o el de que se construyeran salas exprofeso para la comedia, de que la representación de ésta se convirtiera en oficio y el oficio de representantes pidiera ser considerado como un trabajo (recordemos la «loa» anónima en alabanza del trabajo, que figura entre las que coleccionó Co-

12. «Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada», *ibid.*, págs. 242 y sigs.

tarelo), esto es, como una actividad de producción económica; o, mirando hacia otro lado, el hecho de que los libros se envíen a carretadas desde Lyon y otras ciudades europeas en verdaderas recuas, como hiperbólicamente dice Saavedra Fajardo, todo ello revela un hacinamiento de población y una industria cultural a su servicio [13].

Hemos hablado muchas veces del éxodo rural hacia las ciudades en el siglo XVII —lo que no hay que confundir con un necesario abandono de la profesión agraria—: sabemos que las dificultades económicas del momento lanzaron nutridos grupos de jornaleros a los medios urbanos, donde cambiaron gravemente de formas de vida y de carácter. Diego de Colmenares nos advierte de los hábitos pendencieros, discutidores, tendentes a la diversión y bulla callejera, etc., que se dan entre ellos [14]; por otra parte, en número mucho más reducido, pero nunca despreciable, aumentó el número de mercaderes y de profesiones de muy diverso tipo; hubo también un incremento de nobles y, más aún, de criados y servidores de los mismos que pasaron a habitar a la ciudad y recorrían sus calles y concurrían a sus lugares de reunión, todo lo cual implicaba la necesidad, en el ámbito ciudadano, de procurar un alimento cultural a toda esta abigarrada población, que se contenta en

13. La anticipación del fenómeno *kitsch* a la cultura del siglo XVII se comprende con esta observación del propio L. Giesz: «La curiosidad placentera y el disfrute del *kitsch* se combinan a maravilla desde la historia horripilante hasta el teatro épico. En el fondo, y desde un punto de vista antropológico, se trata del mismo sustrato de vivencias que se activa tanto en lo sensacional como en lo cursi» (*Fenomenología del kitsch*, trad. cast., Barcelona, 1973, pág. 54). Discutiremos a continuación esa identificación o aproximación de *kitsch* y cursi. De momento, observemos que con frecuencia se señala la fecha de 1700 como la de la gran explosión de público que lee, que se interesa por el arte, que demanda una cultura; aunque pueda haber diferencias cuantitativas importantes, la expansión y deformación avulgarada de ciertas formas de la cultura que integran el *kitsch* se da ya con toda franqueza en el siglo XVII: piénsese en la amplia discusión en la época sobre dos conceptos tan ligados al reconocimiento de niveles superiores e inferiores en la cultura, a saber, los de «gusto» y «vulgo».

14. *Historia de Segovia*, reedición de Segovia, 1920.

su mayor número con obras de tipo medio y bajo, y que en algunos casos requiere también creaciones del más alto nivel cultural, de manera que el crecimiento urbano de la época del Barroco corre paralelo a la exigencia de un crecimiento cultural en todas las capas.

Probablemente esta expansión de la cultura en el siglo XVII tuvo un lado positivo: muchos de los incorporados al medio ciudadano y muchos de los que se aproximaron a personajes que ya en él constituían un grupo culto y, junto a ellos, los muchos más que acuden a las aulas universitarias —cuya capacidad total, con la creación de universidades y cátedras en el Renacimiento, ha crecido considerablemente—, todos ellos son individuos que aprenden a ver, a escuchar, a leer y que asimilan obras de la gran cultura (la referencia de Porreño, tan conocida, a la lectura popular del *Quijote*, o la de Malón de Chaide a la de la *Diana* de Montemayor, son datos significativos). Pero aquella expansión tuvo también un lado negativo: la numerosa población desplazada perdió su conexión con su medio tradicional, en donde se venía conservando y renovando secularmente lo que llamaremos una cultura popular —sin que podamos aquí entrar ahora a discutir sobre ella—, cortó sus contactos con elementos familiares, con eclesiásticos, con otras gentes de otras profesiones, quizá con ciertas instituciones y hasta con personas prestigiosas que se hallaban en su entorno rural de vecindad y amistad. Ante esta situación se hacía necesaria una cultura que reemplazara a la anterior, derivada como un subproducto de la superior cultura: el *kitsch*. Éste no puede tomarse como una divulgación de reducidas porciones del saber de los cultos, de pequeñas dosis de cultura elevada que se transmite más o menos groseramente a otras capas. No: se trató, ya entonces, de fabricar una cultura vulgar para las masas ciudadanas, probablemente —esto se podría hoy estudiar con computadores— según un nivel dado que correspondía al de clases medias, las cuales eran las que sabían leer y practicaban esta actividad cultural más asi-

duamente, porque en su tipo de vida había un margen de ocio suficiente para dedicarse a la lectura u otras actividades de tal tipo. (Aunque, en la novela y en el teatro —y si atendemos a sus elementos iconográficos, también en la pintura—, aparezcan cultismos que parecen corresponder a una formación superior, en general son productos que equivaldrían a lo que algún sociólogo ha llamado el *midcult*, y, aun en muchos casos —como en jácaras, mojigangas y otras clases de representaciones teatrales—, hay que aceptar que se trate de puro y simple *masscult* [15].) En cualquier caso, estamos ante manifestaciones de *kitsch*, al que pertenece la mayor parte de la producción teatral y novelística, especialmente, del XVII. No otra cosa significan los miles y miles de comedias lanzadas al consumo de la época.

¿Contribuirá esto a aclarar, sobre una base de explicación histórico-social, por qué al estudiar el Barroco hemos de estudiar o por lo menos hemos de contar con la presencia del mal gusto, de lo feo, de la obra de bajo estilo? De otras épocas anteriores podemos prescindir quizá de este sector. En el Barroco no podemos hacer otro tanto. Incluso hasta unas fechas no muy lejanas, todo el llamado estilo barroco se ha identificado con un estilo de mal gusto. Era sencillamente esto: que con el Barroco, por una serie de razones sociales, surge el *kitsch*, y entonces hasta la obra de calidad superior ha de hacerse en coincidencia y en competencia con obras de esos otros niveles, en definitiva, de cultura para el vulgo. A veces, hasta un mismo autor puede ser responsable de obras de uno y otro nivel —bástenos recordar a Lope y a Calderón—. Pero, además, como es necesario fabricar más cultura porque hay más consumo, hacen falta más fabricantes o productores de la misma. De ahí el fenómeno, posible de medir estadísticamente,

15. Sobre la diferenciación entre *masscult* y *midcult* que aquí manejamos nos atenemos a los conceptos establecidos por Dwight Macdonald en su citado trabajo.

del descompasado aumento del número de escritores y artistas que en el siglo XVII aparecen por todas partes, entre los cuales —cosa nueva— se han de dar forzosamente los adocenados, al gusto de un público de muy mediocre nivel.

Como el *kitsch* de nuestro tiempo, el Barroco vulgar no es una contracultura popular —nada más lejos de ello—, ni propiamente un sucedáneo de la cultura, aunque esta expresión pueda emplearse en términos de mercado, atendiendo a sus posibilidades de consumo. Es más bien una cultura de baja calidad, que puede llegar a ser una pseudocultura, un pseudoarte, etc. Puede tratarse, incluso, de una cultura mala, pero siempre con suficiente parecido con la superior cultura para que puedan designarse con la misma palabra: cumplen, en fin de cuentas, la misma o muy parecida función y, en definitiva, si ello es así, es porque responden a una demanda de igual naturaleza. Sin que entremos a discutir una cuestión de lenguaje, en la que carecemos de la más elemental competencia, creo que la traductora del pequeño libro de L. Giesz, Esther Balaguer —cuyo trabajo es muy de agradecer por su dificultad y novedad— tiende a identificar con exceso el *kitsch* y lo *cursi*, hasta el punto de que corrientemente vierte la primera palabra por la segunda. Me parece que en el *kitsch* hay siempre una referencia a una categoría de masa, a un público, a un grupo social humano que en el concepto de lo cursi no se da. Éste es más bien, de suyo, un fenómeno individual: es una persona la que se nos aparece como cursi, sin perjuicio de que por extensión podamos atribuir tal carácter a un grupo. Pero, por definición, el *kitsch* responde a una categoría humana de masa —empleando la terminología de Ortega— y el cursi es un sujeto personal, de manera que hasta en la expresión abstracta «lo cursi» viene a ser como predicado de uno y otro, de muchos sujetos singulares, tomados particularmente. Claro que hay mucho de común: no en balde la señorita Balaguer ha dado esa traducción. Para advertirlo así y comprender lo que de *kitsch*, en el setido de lo cursi, hubo en el Barroco, pién-

sese en la mayor parte de los objetos —junto a algunos del más auténtico arte— que fueron reunidos, que fueron personalmente escogidos y vividos por gentes de alto rango, en el convento en que hoy pueden contemplarse, como el museo madrileño de las Descalzas Reales, un museo barroco por antonomasia. En cambio, en el otro sentido, como arte malo para *épater* a masas —masas que pueden ser de ricos y cortesanos—, recuérdese la colección de cuadros que sobre escenas de la vida de María de Médicis pintó Rubens y se expone hoy en el Museo del Louvre [16]. En el primer caso, el arte religioso, con su dulzonería y ñoñez o con su tremendismo y fealdad, en ambas versiones facilón y recargado; en el segundo caso, esos cuadros

16. Hemos citado el nombre de Rubens. En otro terreno, hubiéramos podido hablar de Lope. Si nos ocupáramos de otra época, por ejemplo el XIX, tal vez tendríamos que echar mano —atendiendo al arte más genuino de ella, la novela— de nombres como Balzac, W. Scott, Dickens, Pérez Galdós, Zola, etc. No hay una separación ni incompatibilidad necesarias entre cultura elevada y *kitsch*: pueden fabricar la segunda los mismos que crean la primera; pueden hacer de mecenas respecto a la primera los mismos que financian la segunda; y hasta lectores o espectadores de una gran obra acuden a distraerse o emocionarse con el *kitsch*. Más grave es, incluso, el hecho de que en un país los manuales de arte o de literatura que se editan hagan el elogio convencional de Rembrandt o de Miguel Ángel, de Miró o de Kandinsky, sin que en ello se inspire el sistema de valores, de creencias, de aspiraciones, de gustos, que rigen en la educación social que queda sometida a un criterio *kitsch*. Es más: también esos mismos artistas y sus grandes obras —no las meras concesiones que hayan hecho a otros niveles— pueden ser utilizados en forma de *kitsch*, como en esos calendarios de empresas que quieren aparecer cultas y reproducen en la hoja de cada mes un cuadro de máxima calidad para su más inadecuada contemplación. Se ha dicho que en cierta forma el *kitsch* necesita de una gran tradición cultural de la cual vivir parasitariamente. En cualquier caso, es una cultura vulgar —no popular—, de baja calidad, que si se produce así no es por necesaria incapacidad del artista empleado, el cual puede pertenecer a la primera línea entre los de su oficio, ni se requiere tampoco forzosamente que el «productor» de *kitsch* crea en la incapacidad crítica del público receptor. Si la creación cultural se relaja en una producción mecanizada o poco menos, si es posible hablar de la «industria de la cultura», ello acontece por razones muy definidas y de muy serias consecuencias sociales. Confieso al lector que, mientras he estado escribiendo esta nota, he tenido en mi mente el recuerdo del *Arte nuevo de hacer comedias*, que es un perfecto recetario de *kitsch*, escrito por el propio Lope.

de la Regente que parecen arengas gubernamentales y están hechos para manipular a la opinión, en una época autocrática, nos hacen ver, unos y otros, que en el siglo XVII podemos encontrar fácilmente cultura de masas, *kitsch* con caracteres como los que Giesz emplea, poniendo de relieve ese carácter masivo que nosotros queremos reconocer en el Barroco.

Mas, ¿cómo aparece y se explica la atribución de ese carácter masivo a la cultura del Barroco? Directamente dependientes del crecimiento demográfico en el XVI (que en las ciudades continuó en el XVII, aunque, en términos generales, esta segunda centuria fuera de detención o retroceso del factor población), se impusieron formas económicas y sociales que, en muy diferentes grados de evolución, algunos han llegado a calificar de producción masiva. Así vino a ser considerada en la época misma la industria de la imprenta. Desde mediados del XVI se afirmaba que eran tantos y tan baratos los libros que la imprenta producía que nadie, por corto que fuera su caudal, podía verse obligado a renunciar al libro que deseara. La impresión mecánica es capaz de proporcionar grandes cantidades al mercado: «por esta causa, los libros, antes raros y de gran precio, se han vuelto más comunes y cómodos», conforme a un modo de estimación que fácilmente podemos comprobar [17]. Contando con un instrumento así, entre otros, el cual puede alcanzar una producción masiva y barata y en consecuencia ser capaz de alcanzar al gran público, precisamente

17. Suárez de Figueroa, *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, folio 234: «No se ignora hacerse por este camino más obra en un solo día, que en un año pudieran muchos doctos escritores». Este autor se ocupó del tema también en su obra *Plaza universal de todas ciencias y artes* (Madrid, 1615). Otros testimonios semejantes —en los que la consideración de la producción masiva de la imprenta refleja la imagen de una sociedad en crecimiento— los he recogido en mi obra *Antiguos y modernos: La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad* (Madrid, 1967), y en mi artículo «La imagen de la sociedad expansiva en la conciencia castellana del siglo XVI», *Hommage à Fernand Braudel*, Toulouse, 1972. Es éste uno de los aspectos en que el barroco no sólo continúa, sino que acentúa una tendencia de la época renacentista.

en el campo de difusión de la cultura, el Barroco puede presentarse como un fenómeno de *kitsch*. El siglo XVII conoce una expansión que prepara el fenómeno: la imprenta se juzga como una industria de cultura que trabaja para una gran cantidad de consumidores. Y, aunque sea inicialmente, también la pintura conoce como el primer barrunto de una tendencia que se va a consolidar más tarde en la misma línea: ya como toda producción de este tipo, procura atender a la demanda, claro está, pero no se subordina directa e individualmente al previo encargo, sino que, en cierto modo, prepara y configura a aquélla. Tal vendría a ser el citado caso de Giorgione y de Tiziano, que trabajan para el mercado y no para previas y singulares peticiones [18]. Se ha dicho que Rubens llevó a cabo «la aplicación de métodos de manufactura a la organización del trabajo artístico», que en Amberes un gran número de maestros de pintura y grabado —superior al de los que se empleaban en ciertas industrias de la alimentación— seguían métodos semejantes y que todo ello denuncia un modo de producción de tipo manufacturero [19]. Algo semejante podría asegurarse de Alonso Cano, Murillo y algunos más. En algunos tratados de pintura de la época, muy especialmente en el de Francisco Pacheco [20], se observa que en buena parte son recetarios para una producción en serie. Son aspectos de la economía, de la cultura y de la sociedad del XVII que se han ligado muy estrechamente entre sí. Como caso típico de un sistema de prefabricación que propone —y prácticamente impone, por lo menos en cierta medida— unos modelos de productos ya hechos, la ciudad barroca conoce las tiendas de prendas de vestir confeccionadas. Lope presenta, en una de sus novelas, a un caba-

18. G. Francastel, «De Giorgione au Titien: l'artiste, le public, et la commercialization de l'oeuvre d'art», *Annales*, núms. 15-16, noviembre-diciembre 1960.

19. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, t. II, Madrid, 1957, págs. 634 y sigs.

20. Edición de Sánchez Cantón, Madrid, 1956.

llero, al llegar a Madrid, «comprando a sus criados bizarros vestidos de aquella calle milagrosa donde sin tomar medida visten a tantos» [21].

Es bien sabido que no todas las sociedades europeas alcanzan igual nivel de desarrollo; de todos modos, hay que reconocer que el Barroco se forma y madura coincidiendo con el desarrollo del trabajo en talleres de tipo manufacturero, como ejemplo de los cuales Max Weber citaba un cuadro de Velázquez, *Las hilanderas*. Claro que faltará mucho tiempo para que la producción manufacturera alcance un nivel apreciable, salvo en Inglaterra (en España se observará, incluso, un retroceso). El hecho, sin embargo, de que los términos «fábrica» y «manufactura» se generalicen para designar, en la lengua castellana, las maneras de producción industrial en la época, conforme puede comprobarse en el léxico de los economistas —Sancho de Moncada, Martínez de Mata, etc.— nos revela que la mentalidad de la época aprecia de otro modo la actividad industrial. Naturalmente, no se trata de ninguna organización fabril de la producción, y el hecho de que esas dos palabras citadas y la palabra «taller» se usen indiferenciadamente nos advierte del nivel incipiente de los cambios [22]. Por otra parte, observemos, como ejemplo, que hoy se da una producción y consumo masivos de ciencia-ficción en países que no participan plenamente en el desarrollo de la ciencia actual,

21. *La prudente venganza*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, BAE, XXXVIII, pág. 32. En relación con ésta, recordemos la referencia a la calle de la Ropería, señalada por F. Rico (ed. cit., pág. 193), en el *Guzmán de Alfarache* (2.1.1.).

22. Manufactura: «Una explotación de taller a base de obreros libres, que trabajan sin utilizar energía mecánica, pero reuniendo a los operarios y sujetándolos a un trabajo disciplinado». Sobre esta definición de origen marxista, añade M. Weber otras dos condiciones: la falta de capital fijo y la ausencia de una contabilización capitalista (*Historia económica general*, México, 1956, págs. 148-149). Creemos que habría todavía que referirse a no haberse alcanzado en tal sistema industrial un nivel de división de trabajo propiamente tal. Un lejano vislumbre de este régimen de trabajo industrial, en tiempo del Barroco, se encuentra ya en Caxa de Leruela (cf. mi *Estado moderno y mentalidad social*, t. II, Madrid, 1972, pág. 395).

a pesar de lo cual descubrimos un contagio y una impregnación de la mentalidad a que ese difundido género híbrido responde. De manera similar, el siglo XVII contempló el desarrollo de modos de vida y de mentalidad de carácter masivo, paralelos al desarrollo manufacturero, aun allí donde la industria apenas alcanzó tal nivel. Pero, además, dado que ese inicial carácter masivo de que aquí hablamos tiene una proyección general, puede apreciarse claramente antes de que aparezca con cierta fuerza en el terreno de la economía y con independencia de determinantes económicos, aunque siempre en relación con condiciones que sobre la misma economía operan.

Se ha dicho que la revolución industrial ha producido las masas. Ella desarraigó a las gentes de las comunidades agrarias y las apiñó en las ciudades que crecieron en torno a las fábricas [23]. Ya llevamos dicho algo sobre ello, pero quisiéramos insistir en que no ha de contemplarse la revolución industrial como una aparición repentina y que de golpe transforma todas las cosas. Ya hemos hecho mención de tantas alteraciones que se preparan desde el Renacimiento, alcanzan un nivel apreciable en el XVII y conocen una expansión grande en el XVIII. Cuando la gran fábrica vence al taller manufacturero, el arte y la cultura *kitsch* se encuentran con una doble condición de que no habían dispuesto hasta entonces: una «producción industrial standardizada» para un «consumidor tipificado». Habría que ponerse de acuerdo sobre a partir de qué tasas se pueden emplear esos dos conceptos que acabamos de usar, plenamente. Pero, mientras tanto, nosotros, que creemos siempre en el carácter sucesivo y de largo tiempo en su desarrollo de los conjuntos históricos, no podemos dejar de ver que los primeros fenómenos de sociedad masiva aparecen en el XVII y son correlativos, no ya de la producción en serie, tal como se emplea este concepto en el régimen de gran fábrica,

23. Volvemos a referirnos al estudio de D. Macdonald, pág. 80.

pero sí de la que podríamos llamar producción de corta repetición, tal como se da en la manufactura. Y cuando estas condiciones productivas se dieron en el terreno de la cultura —el libro, el grabado, etc.—, se aplicaron a que se trabajara para un «público», ya de carácter impersonal, por lo menos en el nivel de posibilidades del momento. De esa manera, las obras maestras de la época barroca, en todos los campos, van acompañadas de masas de obras mediocres y bajas, de *midcult* y de *masscult,* que motivaron esa inspiración vulgar del *kitsch.* No en todos los países la producción industrial y fabril había alcanzado el mismo nivel, pero en todos era conocida la manufactura —en todos los países barrocos—, en todos ellos eran conocidos y consumidos los productos manufacturados, y en todos, consiguientemente, puede aparecer el *kitsch* como un acompañamiento necesario de la cultura barroca. Pero sobre todo el fenómeno, más que de una motivación económica directa, en el cambio de los medios de producción, depende de causas sociales (detrás de las cuales, a su vez, podrá haber factores económicos), y en este caso se trata de la concentración de masas de población (en parte, de carácter improductivo) en los núcleos urbanos.

Si, como llevamos dicho, la cultura barroca se conecta con una sociedad señorial restaurada y de base agraria, ello no contradice que sea una manifestación directa de la época de la manufactura, o mejor, del desarrollo del consumo de productos manufacturados. Las condiciones económicas que de este hecho surgen, cuentan —aunque los productos manufacturados pueden no ser fabricados en el país, como sucedió con muchos de ellos en España, y proceder de importación legal o contrabando—. Pero aquellas de que en gran medida puede decirse que dependen los grandes cambios del momento son las condiciones sociales de las grandes monarquías europeas. No hablemos, pues, de la técnica de la producción industrial en serie como de algo en pleno desarrollo, pero sí, por lo menos, de la primera fase masiva de una primera so-

ciedad moderna, la cual reúne, sobre un extenso territorio, una población abundante, o, mejor dicho, incorporada y hecha presente como nunca hasta entonces, a la que tiene que alimentar y gobernar, exigiendo una y otra cosa modos masivos hasta entonces no utilizados y trayendo planteamientos nuevos en el gobierno de esa sociedad.

Indudablemente, el nivel de fabricación para el gran público requiere una serie de condiciones económicas y materiales que sólo alguno de los países europeos ha logrado alcanzar ya en el siglo XIX: gran concentración de mano de obra, edificaciones especiales en las que reunir maquinaria y operarios, un alto grado de desenvolvimiento de la división del trabajo, una elevada tasa de inversión capitalista, inventos técnicos, prácticas de comercialización, amplios mercados de consumidores. Nada de esto había en el XVII —salvo un serio comienzo en Inglaterra—, pero en todas partes aparecían primeros vislumbres de este ulterior desarrollo, sobre lo que hemos dado ya, a nuestro parecer, datos suficientes. No se trata, ciertamente, como observa D. Macdonald, de que una poderosa clase dominante haya ido excluyendo del goce estético y cultural superior a las grandes masas. Si él mantiene esta negación respecto a la Edad Contemporánea, mucho menos podremos creer que fuera de otro modo en el XVII. Sin duda —conviene aclarar este punto— no todos, ni mucho menos la parte mayor de los individuos y aun de grupos sociales enteros, podían participar de ese goce cultural, precisamente por las condiciones sociales inferiores, de pobreza y subordinación, en que se hallaban. Pero, en cualquier caso, a un grupo social dominante no se le pudo ocurrir entonces emplear, para hacerlos consumir a un gran público dominado, unos productos culturales vulgares, a fin de mantener a ese público en un nivel de desenvolvimiento bajo. Esto no pudo suceder hasta que no empezó a verse que existían unos hacinamientos humanos, los cuales actuaban masivamente, esto es, como público, y que correlativamente se disponía de medios de producción apropiados para aumentar

las tasas de fabricación —de muebles o de cuadros, de comedias, novelas o imágenes de iglesia, etc.— con destino a un público de tal tipo, de manera que se le podía venir a configurar de un modo predeterminado. Así pues, antes de que unas condiciones económicas impusieran ampliamente la industria cultural del *kitsch*, ya unas condiciones sociales y políticas encontraban posibilidades nuevas para los intereses de un grupo, posibilidades consistentes en servirse de las incipientes manifestaciones de lo que por lo menos podemos llamar «manufactura cultural», capaz, eso sí, de producir en cantidades muy superiores a aquellas en que se mantenía una cultura original, creadora y crítica —porque aquí cuenta fundamentalmente la cantidad, como alguna vez se ha observado [24]—.

Si las condiciones demográficas, económicas, técnicas, del siglo XVII posibilitaron un arranque de «industria de la cultura» o, lo que viene a ser equivalente, de *kitsch*, y si los que llevaron un papel dirigente —no sólo política, sino socialmente— en el ámbito de los pueblos europeos de aquella centuria comprendieron los efectos que de ello podían sacar, tendremos que aceptar que, alrededor de las grandes obras que algunos hombres fueron capaces de crear en el siglo XVII, creciera por todas partes una cosecha de *midcult* y de *masscult*, cuyos productos van a ser empleados en la manipulación de esas masas de individuos sin personalidad, recortados en sus gustos y en sus posibilidades de disfrute, pero incapaces de renunciar a una opinión, aunque ésta no fuera más que una opinión recibida. Esas masas son el público.

El problema estaba, entonces, en acertar a formar una opinión que fuera la que las masas recibieran o, mejor dicho, que fuera idónea para ser masivamente recibida. Lo que en el Barroco hay de *kitsch* es lo que en el Barroco hay de técnica de manipulación; por tanto, lo mismo que hace de aquél,

24. Lo decía Croce comentando el «método mecánico» de W. Scott. Citado por D. Macdonald, pág. 89.

como ya hemos expuesto en capítulo anterior, una «cultura dirigida».

Siempre, en relación a la cultura masiva, se ha planteado el problema de si es que se le da al público lo que desea o es que se logra hacerle desear lo que se le ofrece. No cabe duda de que el público está condicionado por la oferta que tiene ante sí y que todo consiste en presentársela de manera que suscite unos sentimientos a los que aquél parece responder. Aquel que lleva la empresa de producir cultura *kitsch* está interesado directamente en ello o se ha puesto al servicio de los intereses que aquélla sirve. Se manipulan las opiniones al servicio de determinados intereses. Y sucede con esto que, dado que los investigadores que han estudiado el fenómeno social de la cultura vulgar en nuestro tiempo pertenecen a los más grandes países, resulta que lo que han sometido a su investigación sobre todo —porque es lo que más abulta— han sido las empresas de los grandes rotativos, de los grandes almacenes, de las grandes organizaciones de radio y televisión, y, en consecuencia, les fue fácil descubrir, detrás de todos estos complejos, intereses comerciales en gran escala. Pero, sin embargo, cuando —insistimos en ello—, mucho antes del tiempo en que se supone, esto es, cuando aparecen las primeras producciones orientadas a un «público» propiamente tal —o, dicho con más rigor, a un público sociológicamente definido como tal—, cosa que acontece en el siglo XVII, se utilizan los eficaces resortes del *kitsch*, éstos se aplicarán para configurar tipos, formar mentalidades, agrupar masas ideológicamente. Así se tendrán individuos extrarracionalmente fundidos en sus opiniones, al servicio de la organización social, política y económica de la época; esto es, de los intereses de la monarquía y del grupo de los señores. Aplaudir a Lope, en su *Fuenteovejuna*, era estar junto a la monarquía, con sus vasallos, sus libres y pecheros. Aplaudir a Quevedo era también lo mismo, aunque pudiera surgir el caso de una discrepancia, mayor o menor, entre los que formaban el grupo diri-

gente. Gozar de Góngora, de Villamediana, de Arguijo, etc., también lo mismo. No, claro está, en ninguno de estos casos —ni en el de los que acabamos de citar ni en muchísimos más—, porque se propusiera en el texto o en el lienzo o en el escenario la adhesión a un sistema, sino porque se ayudaba a preparar la mentalidad que había de servir a ello de base. La industria cultural del XVII —los miles y miles de cuadros y de sonetos, de obras teatrales, pero también de prendas de vestir, de libelos y pasquines, de modos y ocasiones de conversar, pasear, distraerse, etc., etc.— planta su manipulación desde los centros en que se imponía el gusto. ¿No hubo, acaso, centros —y hasta discusiones acerca de ellos (recordemos páginas del preceptista Carballo y de tantos más)— donde estaba establecido que se había de formar el gusto que se aceptara, centros que eran siempre inmediatos a aquellos sobre los que actuaba el poder? Claro que esto no quiere decir que no se produzcan casos, y aun muy frecuentes, de repulsa de lo que se propone. Y ahí está todo ese fondo conflictivo y de oposición en el XVII, sin tener presente el cual —también en esto hay que insistir— no se puede comprender nada. Y de ahí también, en otra línea muy diferente, que en número no menor de ocasiones, por encima del conflicto y de la discrepancia, se diera, sin duda alguna, el pleno y directo goce estético, con tantas de las creaciones que nuestros escritores y artistas del Barroco concibieron y de que individuos altamente cultos disfrutaron.

Macdonald observa que el *masscult* en la U.R.S.S. está impuesto desde arriba, por razones políticas, no comerciales, y apunta más a la propaganda y a la pedagogía que a la distracción. Aun sin conocer por dentro el mundo ruso, cualquiera que haya visitado como observador atento el paso de las masas de visitantes por las salas del Museo Tretyakov, en Moscú, comprenderá esto que acabamos de citar. Parecidamente, las monarquías absolutas que en el XVII estrenaron la necesidad de captar y mover a las masas en sus opiniones,

porque, incipientemente y en número incomparablemente menor, existían ya unas y otras y su adhesión era decisiva en los conflictos y más aún en las guerras de la época, esas mismas monarquías comprendieron que tenían que usar de recursos culturales, no de los que singularmente permiten influir sobre aquello en que un individuo difiere de otro, sino «sobre los reflejos que comparte con cualquier otro». De ahí el uso preferente de técnicas —o quizá simplemente de procedimientos— de reproducción; toda la tecnología del *kitsch* —desde la imprenta hasta la televisión— tiende ya de suyo y desde su primera hora a producir repetitivamente [25]. Aplicándolo a nuestros días, Giesz ha escrito: «*Kitsch* y psicología de masa tienen la misma estructura. Quienes hoy producen el *kitsch* no son mentes ingenuas, sino astutos psicólogos de masas, es decir, personas que indudablemente poseen conciencia del *kitsch*, que llegan incluso a investigar sistemáticamente las técnicas para producir las vivencias específicas del *kitsch*» [26]. Esto resulta hoy incuestionable. ¿Lo conocían así Richelieu y el Conde-Duque? ¿Lo sabían Lope y Molière? Indudablemente, sí. Si tenemos en cuenta el almacén inacabable de conocimientos sobre reacciones masivas de los individuos que se encuentran entre las farragosas páginas de los tacitistas, aceptaremos que fueron muchos los que trataron de difundir un tipo de cultura —sin dejar de cultivar las obras de más alto nivel— basada en la reiteración, sentimentalismo, fáciles pasiones de autoestimación, sujeción a un recetario de soluciones conocidas, pobreza literaria. Naturalmente, esto no es el Barroco, y si esto fuera, o no lo estudiaríamos —mucho tiempo ha costado comprender que merecía la pena tomarlo en consideración— o lo estudiaríamos bajo otros aspectos. Pero todo esto que venimos diciendo está en el Barroco: de ahí que en él haya grandes obras pero haya una multitud de obras mediocres, como en ningún momento sucedió hasta entonces. Es más, yo llegaría a

25. Macdonald, *ibid.*, pág. 77.
26. *Fenomenología del kitsch*, cit. arriba.

decir —y quizá eso ayude a explicar lo difícil de descubrir que ha sido el Barroco, precisamente en la grandeza de sus obras culturales— que apenas hay en él una obra de alta calidad, desde la *Santa Teresa* del Bernini, a la *Pastoral* de Poussin, a *La vida es sueño* de Calderón, que, junto a su nivel de más elevada exquisitez, no lleve pegado un elemento *kitsch*. Porque todo lo propio del Barroco surge de las necesidades de la manipulación de opiniones y sentimientos sobre amplios públicos.

Por eso destacamos precedentemente el carácter de «dirigida» que la cultura del Barroco posee, su condición —por debajo de otras muchas cosas admirables— de técnica manipuladora: carácter dirigista y carácter masivo que coinciden y uno y otro se explican recíprocamente.

Advirtamos que, a medida que avanzó el siglo XVI, quienes tuvieron a su cargo cuidar de la religión se mostraron más interesados que por otros, por los problemas de su conservación o difusión entre las masas populares. Quienes se encargaron de afirmar y consolidar a los gobiernos monárquicos o, en general, a los príncipes en cada país, contaron, más que con otras cuestiones, con la necesidad de su recepción entre los pueblos y los problemas que de ello derivaban. Quienes escriben, pintan, esculpen, edifican, parecen actuar ante públicos más numerosos, de manera que el problema de la aceptación o repulsa por uno y otro individuo, tomado singularmente, desaparece, planteándose en su lugar la compleja problemática de adhesiones o repulsiones en masa. (Esto es un aspecto esencial de la sociedad de masas, que Shils ha observado en la de nuestros días, pero que, tratándose de un movimiento tan amplio como continuo, hay que reconocerle su arranque en los orígenes barrocos de la modernidad: la masa de población se incorpora a la sociedad [27]; consiguientemente, en el campo de

27. «La sociedad de masas y su cultura», *Comunicación*, núm. 2, página 159.

ésta cualquier tema hay que plantearlo, no en relación a individuos, sino al público, desde el éxito de una comedia, a la organización del estudio, al programa de alimentación, etc.)

Pero esa incorporación a la sociedad y esa formación de opinión pública o del común no quiere decir que esas masas de población obedecieran en su composición individual a criterios uniformes. Precisamente las técnicas de configuración cuyo empleo quiere asegurarse el Barroco revelan la pretensión de formar opiniones unánimes a favor de una u otra posición, más en concreto, a favor de la minoría dirigente de la sociedad que gobernaba a título de su poder tradicional. Recordemos que, a la salida del Barroco y como recogiendo en algún aspecto su herencia, La Bruyère definía al autómata: «Le sot est automate, il est machine, il est ressort; le poids l'emporte, le fait mouvoir, le fait tourner et toujours dans le même sens et avec la même égalité; il est uniforme ... Ce qui paroît le moins en lui, c'est son âme; elle n'agit point, elle ne s'exerce point, elle se repose» [28]. Creo que, en sus últimos resultados, el Barroco engendró dosis ciertas de automatismo, como producto de una «industria cultural» de la que ya hemos hablado. Pero entonces, como ahora, como en cualquier otro momento, las masas no eliminaron dentro de sí la discrepancia, y su acción se conjunta y hasta se unifica por encima de las diferencias. En ello está la tensión con que, dentro de la sociedad barroca, al modo de cualquiera sociedad moderna, vibra la disparidad, la oposición, la lucha. López de Madera, en un informe para Felipe IV sobre los *Discursos* de Hurtado de Alcocer (22 julio 1621), observaba que dentro de la gente hay individuos que quieren introducir a toda hora cosas nuevas, otros que todo lo quieren detener para inquirirlo y criticarlo; unos no se conforman sino con la más libre imaginación, otros todo lo estiman impracticable, lo cual «procede de la diversidad de los ingenios de los hombres, unos inclinados a inven-

28. *Les caractères*, cit., pág. 232.

tar y otros a dudar y disentir» [29]. Ese viejo tópico de la variedad incontable de opiniones, durante la etapa de desasosegada preocupación, de violentas tensiones del Barroco, se expresa con singular fuerza y vivacidad en Saavedra Fajardo, que, al hacerse cargo de este hecho, lo refiere, además, al medio en que se hallan unos y otros, viniendo a formular la primera teoría sobre los condicionamientos ideológicos del *milieu*: Saavedra hace resaltar «tan disconformes opiniones y pareceres como hay en los hombres, comprehendiendo cada uno diversamente las cosas, en las cuales hallaremos la misma incertidumbre y variación, porque puestas aquí o allí cambian sus colores y formas, o por la distancia, o por la vecindad, o porque ninguna es perfectamente simple, o por las mixtiones naturales y especies que se ofrecen entre los sentidos y las cosas sensibles, y así de ellas no podemos afirmar que son, sino decir solamente que parecen, formando opinión y no ciencia» [30]. Pero precisamente por su carácter movedizo, cambiable, multiforme, las discrepancias y disentimientos en que se asienta le impiden, desde luego, llegar a una unívoca dirección positiva; pero le facilitan la fusión momentánea, como por vía de irrupción, en aquello que sea una acción negativa. Bajo la psicología de masas —según Freud—, el individuo revela que «su afectividad queda extraordinariamente intensificada y, en cambio, notablemente limitada su actividad intelectual» [31]. En tales condiciones, la diversidad de opiniones resulta ineficaz y hasta viene a ser un recurso de anulación de las mismas, mientras que se encuentran potenciados todos los resortes afectivos.

Todavía nos hemos de plantear un interesante aspecto que la tendencia restauradora o conservadora del Barroco adquiere, precisamente por presentar ya esos caracteres de conducta masificada. En efecto, hemos dicho que se trataba de una socie-

29. *La Junta de Reformación*, pág. 100.
30. Empresa XLVI, *OC*, pág. 377 y sigs.
31. *Psicología de las masas*, Madrid, 1972, pág. 26.

del que conoció una restauración señorial, y parece que esto, en principio, no se conjuga bien con ese carácter masivo que le atribuimos. Sin embargo, ello es una manifestación patente de las condiciones de novedad que unos párrafos atrás hemos señalado. Estamos ante una sociedad que se ve vigorizada en sus elementos tradicionales, pero también en circunstancias nuevas. La Iglesia, la monarquía, la preeminencia de los señores, no se imponen sin más, como en la sociedad feudal —por eso es tan lamentablemente antihistórico el empleo, sin más, de la voz «feudalismo» para referirse a estos tiempos—. Ahora, incluso, la tradición restaurada se encuentra en mayor o menor medida discutida, o, por lo menos, no deja de ser puesta en cuestión. Se ve necesitada de ser aceptada por las masas y ha de servirse de medios de dirigirse a éstas. El Barroco, en todos los aspectos que integran esta cultura, requiere un movimiento de acercarse a las masas populares; de ahí que, sin perjuicio de la variedad que ofrezcan los recursos de que se valga, pretendan siempre, quienes los manejan, transcender con ellos del círculo de la minoría aristocrática —cualquiera que sea su principio de selección—, para, como dice F. Chueca, «alcanzar los resortes de la emoción popular» [32]. Tapié, siguiendo lo que han dicho M. Raymond y otros, destaca la tendencia del Barroco de dirigirse a las masas, para recogerlas e integrarlas, empujándolas a la admiración por medio de la pompa y del esplendor [33]. De esto, retengamos ahora únicamente esa orientación hacia un público masivo. Sabido es lo que representa a este respecto la obra teatral de Lope. También Marino recomendaba atenerse «al gusto del secolo» [34]. Este aspecto puede más fácilmente, sin duda, comprobarse en el terreno del arte, seguramente, pero no es difícil asegurarse de que se da en todos los demás. Algo equivalente viene a ser lo que

32. *Revista de la Universidad de Madrid*, XI, núms. 42-43, 1962.
33. *Retables de Bretagne*, pág. 20.
34. «Lettera a G. Preti», en *Lettere del I. G. B. Marino*, Venecia, 1673.

afirma Saavedra Fajardo: la grandeza y poder del rey no está en sí mismo, sino en la voluntad de los súbditos [35]. En el campo de la política vale, en términos generales, la observación de J. A. de Lancina, compatible con su doctrina de absolutismo: «Ha de procurar un príncipe que sean tales las máximas de su gobierno que tengan el aplauso de los súbditos» [36]. En cualquier caso, ha de obrar con los medios aptos para atraerles y sujetarlos, teniéndolos asombrados, suspendidos, atemorizados —medios que pertenecen al terreno de la psicología de masas—. En Saavedra Fajardo y en muchos más, se encuentra un amplio repertorio de los mismos, cualquiera que hoy sea el juicio que formemos sobre su eficacia.

Desde luego que «popular» y «masivo» no son conceptos equivalentes, pero cualesquiera que sean los matices con que se los diferencie, aquí nos interesan en lo que tienen de común. El pintor a lo «valiente», como entonces se dice, o el predicador truculento, o el rey que viste sus galas, el primero al decorar un templo, el segundo al declamar su sermón, el tercero al ostentar su majestad, cuentan con que el resorte que movilizan desatará en los individuos de una multitud, precisamente por su carácter de tal, reacciones estadísticamente equivalentes. En el XVII contemplamos una primera fase en el desplazamiento de significado en el concepto de pueblo que, como puede comprobarse en Lope o en los escritores políticos que hablan de revueltas —Álamos, Saavedra, Lacina, etc.—, equivale ahora al de una muchedumbre o suma de individuos indiferenciados, no distinguidos, a una masa anónima, sentido que más de una vez presenta en textos de ese tiempo la voz «vulgo». El «vulgo», en el XVII, está siempre presente, se hable de literatura, se trate de representaciones teatrales, se comente de la guerra, de dificultades económicas, de política. «La

35. Empresa XXXVIII, *OC*, pág. 343.

36. Cf. en la selección de sus *Comentarios políticos*, Madrid, 1945, página 125.

voz del vulgo es cuerpo de muchas cabezas y con nada se contenta», dirá Cellorigo [37]. Si cogemos en nuestras manos los volúmenes de las *Cartas de jesuitas*, probablemente no descubriremos personaje más citado, y aunque escuchemos frases muy agrias contra él, ello no constituye más que un reconocimiento de su fuerza [38]. Más aún, si tomamos en nuestras manos los *Avisos* de la época, veremos que se hace referencia al vulgo frecuentemente, que se le denuesta, que se le teme y que se aconseja apaciguarlo o sosegarlo [39].

En el siglo XVII, repitámoslo, el vulgo siempre está presente y de alguna manera, aunque se trate de obras de la más alta calidad, impone, sin embargo, ciertas concesiones. En los excesivos y retorcidos cultismos de la época (y no sólo en la poesía) no hay que ver una cesión del autor al grupo de los distinguidos o de los cultos en verdad, sino al de aquellos que, por el roce con esas otras gentes elevadas, han llegado a obtener ciertas nociones o simples referencias cultas y gustan de ostentar su conocimiento. En todas partes hay un factor de «vulgo» en la sociedad barroca. «La lengua de Góngora mezcla lo ilustre y lo vulgar ... esta aleación de lo literario y lo vulgar rompe la tradición renacentista y complica el lenguaje gongorino». Esta penetrante observación de L. Rosales sobre el ejemplo más llamativo [40] es de aplicación a todos los productos barrocos. Desde fines del XVI se revela también en las formas sociales y espectaculares de la devoción. Acontece de tal manera, como en otros campos, que aparezca un gusto nuevo, conforme ha observado L. Febvre, por lo colectivo, por el anonimato; se impone un gusto por «el lento arrastrar de

37. *Memorial*, cit., fol. 29.

38. En las *Cartas de jesuitas* se le menciona con la mayor frecuencia. Cf. MHE, XV, págs. 23, 178, 278, etc.

39. En los de Pellicer, véanse algunos ejemplos: *Semanario Erudito*, XXXI, págs. 104, 117, 213; XXXII, pág. 96; XXXIII, págs. 15, 130, 159, etc.

40. «Las *Soledades* de don Luis de Góngora: Algunas características de su estilo», en el volumen misceláneo *Premarinismo y pregongorismo*, Roma, 1973, págs. 72-73.

los pies en las filas de un cortejo», al modo de esas procesiones que entonces se ven por todas partes [41] —manifestaciones en las que no hay por qué ver, en ese momento, contra lo que fácilmente Febvre supone, un caso de hispanización del Occidente europeo, pero que en España quedarán como forma de imposición externa y como resortes «vulgares» de la religión—.

«El vulgo discurre como vulgo al fin, plebeyamente», advierte Pellicer; ya no es que discurra bien o mal, con verdad o con error; es otra cosa, se trata de que su forma de pensar, de suyo, es plebeya, no distinguida, propia de los más y consiguientemente apropiada para las concentraciones de gentes cuando se producen [42]. Sin embargo, a la actitud del escritor barroco se la ha calificado de antivulgo. Así piensa Mopurgo-Tagliabue cuando escribe que aquél «provoca el impulso hacia lo nuevo, lo singular, lo difícil, como un sistema de convenciones privilegiadas» [43]. Sin embargo, no advierte que al proceder de tal manera se incurre en la busca de la distinción de los no privilegiados. El tema es más complejo de lo que parece. ¿Qué se busca? Con el empleo de la palabra «culto» que tanto se desarrolla de Herrera a Góngora, nos dice una estudiosa del tema, A. Collard, aquél «tradujo su ideal de intelectualismo aristocrático, su menosprecio de la ignorancia vulgar, verdadera antítesis de lo *culto*, así entendido. Está claro que ser poeta culto equivale a ser poeta erudito, pulido y, diríamos, exclu-

41. «La chaîne des hommes», en L. Tortel, ed., *Le préclassicisme français*, París, 1952, pág. 27.

42. Sobre veinte años después de nuestro límite cronológico, La Bruyère había visto ya este fenómeno en las sociedades barrocas: «dans la société, c'est la raison qui plie la première; les plus sages sont souvent menés par le plus fou et le plus bizarre» (*op. cit.*, pág. 105). Ese fondo abismal, de carácter emotivo, ajeno a toda sustancia racional, era de donde el dirigente barroco, puesto a maniobrar sobre un grupo, tenía que extraer sus recursos para moverlo y conducirlo.

43. *Op. cit.*, pág. 143.

sivista, de minorías» [44]. Pero no nos detengamos ahí; no basta. Son unas minorías nuevas, ajenas a todo sistema heredado, que se distinguen por la adquisición precisamente de un bien que está al alcance de todos, cuando se deciden unos u otros a entrar por la vía libre del estudio. Por eso piensa poderlo tener cualquiera, todo el mundo. No son un grupo aparte; son los que han llegado a ser los menos, entre los más. Su presencia reclama la base del vulgo, de ahí que la voz *culto* llegara a ser objeto de sátira y se ironizara en aplicársela a los menos entendidos —es decir, derivándola hacia una forma de *kitsch*—. Caso extremo equivalente o muy parecido hoy podemos verlo en la dificultad de la cultura de las «palabras cruzadas», cultivada por los no cultos, o mejor, por los consumidores de lo que D. Macdonald llama *midcult* y que tampoco podemos dejar de ver en el *masscult*. De ahí que en el XVII se agrave la diatriba contra el vulgo, precisamente en las obras destinadas, dentro de las proporciones de aquella época, al gran consumo, escritas por individuos al servicio de un público con tales caracteres. Del «vulgo novelesco» habla Calderón en *La gran Cenobia*, una de sus obras destinadas a la mediocridad. María de Zayas habla del «vulgacho novelero», ella que lo que hace es escribir novelas de cultura vulgar. Y dejando aparte el socorrido ejemplo de Lope, confesándonos hablar en vulgar para imponer sus productos *kitsch*, recordemos el ejemplo de Agustín de Rojas en el prólogo de *El entretenido* [45], que contiene la más áspera diatriba contra el público vulgar, en un libro que sólo para éste puede estar escrito.

Un pasaje de López Pinciano nos hará reflexionar sobre lo que venimos diciendo: «Mirad que los príncipes y señores grandes hablan con gravedad y simplicidad alta; y mirad la gente menor quán aguda es en sus conceptos y dichos que, assí como

44. A. Collard, *Nueva poesía. Conceptismo y culteranismo en la crítica española*, Madrid, 1967, pág. 10.
45. Edición de I. P. Ressot, Madrid, 1972, pág. 67.

hienden el pelo, hienden la oreja con la agudeza dellos» [46]. Era, ciertamente, una vía para llegar a «distinguir», quiero decir, a hacer distinguidas las cualidades de ese grupo. Hay en eso un fenómeno de participación de la masa no distinguida, en los valores literarios. Por eso es muy congruente que los personajes de la novela picaresca sean admiradores de los «conceptos». También en 1617 decía Suárez de Figueroa —en plena eclosión de la dificultad barroca— que las obras literarias en las cuales se da una parte principal al artificio y a la agudeza —dos valores que, aleccionados por Gracián, estimamos como superlativamente barrocos— son sólo propios de y para personas comunes, lo que el autor hace equivalente a personas de la ciudad [47]. Pues bien, son éstas, a su vez, las que integran la suma anónima, en sus comportamientos sociales, de la masa urbana. En el medio rural no se da propiamente el fenómeno de masificación. Suárez de Figueroa aprecia bien que es un fenómeno urbano.

Si el siglo XVII, demográficamente, se estanca o decrece en toda Europa —y en España esa recesión se acusa gravemente—, es general también que las ciudades grandes aumenten de población, en primer lugar las que ya establemente desempeñan función de capital de Estado, pero también las que mercantilmente o artesanalmente, sobre una comarca, desenvuelven una actividad importante. Es en ellas justamente en donde se dan los primeros síntomas de proletarización [48]. Es en ellas, también, en donde aparece representada en el arte la actividad profesional de grupos populares, en cuyos trabajos, en cuyas revueltas, en cuyas fiestas, se dan comportamientos multitudinarios, haciéndonos ver que el Barroco cuenta explícitamente con la presencia de esos grupos. Por eso, y sin perjuicio de que, en términos generales, para hacer frente al fenómeno, se monte la cultura barroca, se intentará también otro

46. *Philosophia antigua poética*, II, pág. 208.
47. *El pasagero*, cit., pág. 50.
48. Cf. mi obra *Estado moderno y mentalidad social: Siglos XV a XVII*.

recurso: descongestionar la gran ciudad, cortar ese proceso de masificación. Como la reacción que movía a ello estaba inspirada por formas de la sociedad agraria tradicional, de cuya restauración en lo posible se trata —aunque cada vez se vea que es menos viable—, la solución que se propone, con manifiesta simpleza, es la vuelta, o mejor, la reinstalación de las poblaciones en el campo.

El Consejo Real dice a Felipe III, en 1 de febrero de 1619, que para descargar a la Corte se ordene se vuelva la gente a sus tierras; observa el Consejo que si la Corte, como patria común, es favorable, no ha de ser menos la patria nativa para cada uno. Mas el Consejo advierte prudentemente que, para tal fin, se empiece por los ricos y poderosos y no por la gente común y vulgar. Los pobres acuden a la Corte, no por la dulzura de ésta, sino atraídos de que están allí quienes les han de dar el sustento: sería iniquidad echar a los miserables «adonde no tengan en qué trabajar ni ganar de comer». El Consejo se da cuenta de que un campo sin señores no es una sociedad como la que él imagina restaurar. Instalados los ricos y señores en sus lugares, los labradores verán ser consumidos sus frutos, se poblarán las tierras, habrá trabajo y caudales: «si la Corte, las Chancillerías y Universidades están siempre luçidas de gente, porque viene dinero de fuera y se gasta allí, gastándose en el natural de cada uno, estarían los lugares más luçidos, más poblados y descansados y la Corte más desenfadada». El Consejo Real insiste, en 4 de marzo de 1621. La Junta de Reformación a Felipe IV, en 23 de mayo de 1621, le aconseja lo mismo en términos muy amplios. Otra vez insiste la Junta, en 23 de agosto del mismo año.

La carta de Felipe IV a las ciudades con voto en Cortes, al empezar su reinado (28 de octubre de 1622), admite la conveniencia de que grandes y títulos vuelvan a sus lugares, yendo detrás de ellos la gente común trabajadora y pobre, para conseguir lo cual anuncia se tomarán medidas indirectas que animen a instalarse en los pueblos pequeños, junto al campo,

abandonando la Corte. Esas medidas vienen decretadas en los *Capítulos de reformación* de Felipe IV, en 10 de febrero de 1623, donde se establecen ciertas ventajas y otras medidas de favor para que por vía indirecta lleven a los grandes, títulos y señores que poseen lugares con vasallos a volverse a instalar en ellos y a atenderlos y administrarlos personalmente, a la vez que se ponen trabas a la inmigración hacia las grandes urbes (Madrid, Sevilla, Granada). El interés por disolver el mundo anónimo que se concentra, se observa claramente ya en la citada carta de Felipe IV a las ciudades; allí se dice: «por quanto, en el augmento de la población desta corte y mucho número de gente que aquí concurre, se consideran grandes inconvenientes, assí porque sobran en ella con peligro en la oçiosidad y perjuicio en el gobierno y con gasto en las haziendas, por ser mayores las ocasiones y obligaciones». Se anuncian medidas para salvar estas dificultades; pero donde el tema resalta sobre todo ya y sin disimulo es en los *Capítulos de reformación*: se declara explícitamente que se toman medidas para conservar el buen gobierno en la Corte y evitar la afluencia de gente, «para que en ella no haya más de la necesaria y se escuse el concurso de tanta y cada uno se sepa quién es, qué ocupaçión y causa de asistencia tiene y quánto tiempo ha que assisten, y se escuse la confusión de hasta aquí» [49].

Pero nada puede impedir, de hecho, que se detenga la marea concentracionaria de la ciudad, encontrando, incluso, su gusto en ese anonimato inmenso del vulgo. Jáuregui lo llama:

> Este mundano vulgo innumerable
> y en sus inclinaciones diferente [50].

Podemos hacer ahora algunas comprobaciones que nos permitan comprender de qué manera la cultura barroca se sirve de medios idóneos para las masas y se ha planteado problemá-

49. *La Junta de Reformación*, págs. 23, 67-68, 78, 134, 393, 450, 451. Algunos miembros de la Junta discrepan en sus dictámenes (véase pág. 86).
50. BAE, XLII, pág. 111.

ticamente la incidencia sobre las mismas. Es significativo a este respecto, por ejemplo, el cultivo y el multitudinario interés por el género de las biografías. Sabemos que de éstas se hace uso en nuestro mundo literario de hoy para utilizarlas como modelos educativos, en base a la figura que presentan —ejemplar o, por lo menos, sugestiva, bien positiva o bien negativamente—, siendo empleadas al modo de instrumentos con los cuales introducir o conservar masivamente un tipo humano general, o unos valores de conducta cuya socialización se busca. El uso de las biografías, a tales fines, en las revistas ilustradas norteamericanas de nuestro tiempo ha sido estudiado por Lowenthal [51]. Es fácil advertir el volumen que adquieren los libros de ese carácter en los catálogos editoriales de nuestros días, cuando se trata de casas editoras que producen para el gran público. Coincidentemente, la época del Barroco descubre el valor de las biografías como vehículo de educación —o, mejor dicho, de configuración— moral y política, cuando ésta, con fines de integración social, se dirige a un número de gentes que, en comparación del público al que se destinaban tales obras en épocas precedentes, puede tomarse como muchedumbre de insuperable anonimato. En cualquier caso, la difusión del género y su calidad revelan gustos propios de grupos de tal condición —habría que reconocer que ha habido en ello una degradación (frecuente en la esfera de fenómenos que estudiamos): de una cultura mediana se ha caído en una cultura baja—. Pero dejando de lado este aspecto de la cuestión, que ahora no puede ocuparnos, recordemos el buen número de biografías políticas que escribe un autor representativamente barroco, Juan Pablo Mártir Rizo [52], el cual, bien advertido del extenso consumo del género por su público contemporáneo, se

51. Publicó un trabajo sobre el tema «Biographies in popular magazines», en *Radio Research 1942-1943*, Nueva York, 1944. No he conseguido ver este artículo, que sólo conozco de referencias.

52. Cf. nuestro estudio preliminar a la edición del *Norte de príncipes* y *Vida de Rómulo* del autor citado, Madrid, 1945.

emplea también en traducir algunas de otro escritor barroco francés, Pierre Mathieu. Los tacitistas y los moralistas del XVII difícilmente dejan de escribir obras de esta clase, las cuales encuentran también considerable difusión en el teatro.

Pocas cosas son tan elocuentemente masivas como la «comedia» española. Tal vez por eso adelanta también ciertos caracteres comparables con determinados productos del tiempo presente. En efecto, hace años R. Menéndez Pidal sostuvo que las obras de Lope podrían ser calificadas de «cinedramas» [53], y, con criterio análogo, A. Hauser ha dicho que las creaciones dramáticas de Shakespeare tienen su propia continuación en el cine [54]. Rousset, que ha hecho tan finos análisis morfológicos de las obras barrocas, ha comparado la producción de comedias en aquella época a la de películas actualmente [55]. Para N. Salomon, la comedia barroca española, en su gran fase de floración, se desarrolló en condiciones económicas y sociales únicamente parecidas a las de la producción cinematográfica en nuestros días [56]. Sin que necesitemos nosotros entrar a hacer un estudio de la estructura de la literatura dramática barroca, esos testimonios que acabamos de reunir son bastante para que podamos aceptar el parentesco de aquélla con formas de arte, bien caracterizadas como propias de una época de masas.

No deja de ser sintomático que un escritor de novelas, y, más aún, de algunas novelas picarescas, Salas Barbadillo, cayera en la cuenta de lo que significaba la revolución lopesca: lo que ésta ofrece son preceptos nuevos, que Lope «ha dado más puestos en razón y ajustados al gusto» [57]. Cambia la pre-

53. «De Cervantes y Lope de Vega», *RFE*, XXII, 1935. En el trabajo sobre el *Arte nuevo* no encuentro la palabra —aunque la idea planea sobre el escrito—, y pienso si se trata de un recuerdo personal, de una expresión que le oyera de viva voz en algún momento a D. Ramón.

54. *Op. cit.*, t. II, pág. 593.

55. *La littérature de l'âge baroque en France*, París, 1953.

56. *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, pág. XVII.

57. *Aventuras del bachiller Trapaza*, en *La novela picaresca española*, pág. 1513.

ceptiva a seguir porque cambia el destinatario de la obra y hay que ajustar aquélla a éste, en sus medios. ¿Y quién es ese destinatario? Nos responden los seguidores de la misma escuela. Guillén de Castro nos dirá que, de las comedias, en España,

> es su fin el procurar
> que las oiga un pueblo entero
> dando al sabio y al grosero
> que reír y que llorar [58];

pero quizá nadie planteara el tema como Ricardo del Turia: «Los que escriben es a fin de satisfacer el gusto para quien escriben»; ahora bien, los españoles se emplean en «satisfacer a tantos» que por ello han de ser elogiados, ya que, en vez de seguir siempre el mismo patrón —lo que, observamos nosotros, sería propio de una mentalidad conservadora, de gentes basadas en alta distinción estamental tradicional—, se obligan a «seguir cada quince días nuevos términos y preceptos». El mismo nos cuenta una anécdota curiosa y reveladora: Lope asistía a la representación de comedias propias y ajenas, fijándose en los pasajes que lograban mayor aplauso del público, a fin de tenerlo en cuenta al escribir [59]. Recogiendo la experiencia de la comedia española, Bances Candamo decía que el teatro no es para gustarse en soledad ni por espíritus superiores, «sino para recitarse al pueblo», y su carácter multitudinario, de destino anónimo, llega a comprenderlo —tal como había sido su función en las décadas que él contemplaba— cuando pone al descubierto este significativo hecho social: «¿Qué oficial, el más inferior, por quatro quartos, no se constituye su juez y fiscal a un tiempo?» [60]. Resulta que de esa condición mostren-

58. *Obras de Guillén de Castro*, edición de E. Juliá Martínez, t. II, Madrid, 1926, pág. 492.

59. *Poetas dramáticos valencianos*, edición de E. Juliá Martínez, t. I, Madrid, 1929, págs. 624-625.

60. *Teatro de los teatros de los passados y presentes siglos*, edición de D. W. Moir, Londres, 1970, pág. 82.

ca, innominada, multitudinaria, que deriva de haber pagado simplemente el precio de una entrada —de una entrada barata, al alcance de cualquiera—[61], se obtiene el derecho de constituirse en destinatario colectivo del teatro, una manifestación tan relevante de la cultura barroca.

Observemos que también es un dato indiscutiblemente establecido el de la utilización por los artistas y escritores barrocos de procedimientos alegóricos y simbolistas, los cuales desbordan la esfera de la producción culta y se dan en fiestas urbanas, ceremonias religiosas, espectáculos políticos, etc., etc. Esta técnica, utilizada como resorte psicológico con el cual impresionar directa y enérgicamente a las gentes, es no menos característica de períodos de movimientos masivos de opinión. Más adelante enfocaremos esta cuestión bajo otro ángulo: su condición de medio visual; pero detengámonos ahora en reconocer qué pueda significar una referencia a la opinión, hablando del siglo XVII y de la sociedad barroca.

Cuando hace muchos años escribimos nuestro primer libro sobre esa época, nos llamó ya la atención —y a ello dedicamos algunas páginas— el tema de la opinión [62]. Era digno de notarse la importancia que los escritores políticos le atribuían, los avisos dirigidos a los gobernantes sobre su fuerza, su variabilidad, los medios de encauzarla y dominarla. Es más, Saavedra Fajardo llegará a sostener que es la única base de sustentación del poder [63]. Los escritores políticos, como hemos dicho, y también los moralistas, los costumbristas, etc., insisten en su poco menos que incontrastable influjo —sobre todo, aquellos escritores influidos por la corriente del maquiavelismo tardío y del tacitismo—. En la esfera de la política, desde luego, pero más aún en todo el ámbito de la vida social, se declara que po-

61. Sobre el precio de las entradas, da interesantes datos Díez Borque, en el excelente estudio preliminar a su edición de *El mejor alcalde, el rey*, Madrid, 1973.

62. Cf. mi *Teoría española del Estado en el siglo XVII*, Madrid, 1944.

63. Empresas XX y XXXI, *OC*, págs. 259 y 313.

see una eficaz acción que no se puede desconocer. «La fama está en la opinión», nos dejó dicho Lope [64]. Ruiz de Alarcón la estima ley inexorable: según él, dado el carácter irresistible con que aquélla se impone, es no menos inexorable someterse a la opinión, hasta el punto de que ni siquiera los más poderosos se hallan exentos de esa sujeción [65]. «La opinión mueve el mundo», escribió Juan Alfonso de Lancina [66]. Si hemos de recoger un testimonio que exprese bien el punto de vista del XVII, recordemos el de Hobbes: el mundo está gobernado por la opinión [67]. Por su parte, Pascal declaraba aceptar la tesis que decía encontrar explícita en el título de un libro italiano: *Dell'opinione regina del mondo,* y repetía él por su parte: «ainsi l'opinion est comme la reine du monde» [68].

Almansa y Mendoza, uno de los escritores que en el primer cuarto del siglo XVII se convirtieron en órganos para la opinión, cuenta a sus lectores que el rey había enviado un proyecto de pragmática, con muchas disposiciones previstas para la reforma del reino, a muchos señores, en cada ciudad y cabeza de partido, para que la estudiasen e hicieran proposiciones sobre la materia. Almansa exageraba el alcance de la consulta, pero eso mismo nos advierte del gesto que representa tomar en consideración una opinión pública. Contra lo que hubiera su-

64. *El rey don Pedro en Madrid,* Aguilar, Madrid, pág. 611.

65. También Ruiz de Alarcón (*Los pechos privilegiados*, BAE, XX, página 428) plantea la cuestión en estos términos:

> Al fin, es forzosa ley
> Por conservar la opinión
> Vencer de su corazón
> Los sentimientos el Rey.

66. En sus *Comentarios políticos*, pág. 31. Es la tesis de Alamos, Saavedra y los tacitistas. «La soberanía entre los hombres consiste en una opinión», escribirá también Lancina, pág. 98.

67. «*De corpore politico*» *or the elements of law, moral and politic*, Londres, 1650.

68. *Oeuvres de Pascal,* cit., t. IV, *Pensées*, págs. 37-38 (el editor confiesa no haber podido identificar esa obra); la segunda referencia, en *Pensées*, I, pág. 129.

puesto una formal reunión de Cortes, sin apelar a la aprobación del «reino», sin pedir su voluntad, por tanto, sin disminuir en nada su absolutismo, Felipe IV, informalmente, hacía, en cambio, una amplia concesión a la opinión del país [69].

No sin serio fundamento en las condiciones histórico-sociales de su tiempo, Richelieu y Mazarino y aun el propio Luis XIII, se interesaron por las primeras manifestaciones de la prensa periódica: protegen la *Gazette* de T. Renaudot, insertan en ella escritos propios o muy directamente inspirados por ellos, poniendo de manifiesto el interés del poder por manejar un instrumento dirigido y dedicado al público, vía de acceso a la opinión anónima que desde entonces no dejará de ser utilizada [70]. También en España hay que colocar en ese momento el primer desenvolvimiento de la prensa y la presión del Estado sobre ella [71]. Con ocasión de acontecimientos como los que se sucedieron en la Guerra de Cataluña, Francisco M. de Melo da cuenta de que se utilizaban «cartas y avisos» para influir sobre los ánimos, desde uno y otro bando [72]. José M.ª Jover llamó la atención sobre el cúmulo de impresos volanderos y periodísticos lanzados para intervenir sobre una opinión pública pasajera, durante ciertas fases de la Guerra de los Treinta Años [73]. Empieza tal proceder antes, desde luego, y continúa ya en adelante, y si advertimos que esta prensa del XVII tiene más difusión de lo que puede creerse, comprenderemos que no dejaba de tener cierta fuerza sobre una sociedad inquieta de suyo. A las referencias que en escritos de la época

69. *Cartas*, cit., pág. 147 (noticia de noviembre de 1622).

70. M. N. Grand-Mesnil, *Mazarin, la Fronde et la presse 1647-1649*, París, 1967.

71. Está por hacer un estudio mínimamente estimable de los comienzos de la prensa en el siglo XVII español. Valiosa contribución acaba de aparecer con el libro de M.ª Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, 1973.

72. *Historia de los movimientos y separación y guerra de Cataluña* (1645), BAE, XXI, págs. 478-479.

73. *Historia de una polémica y semblanza de una generación*, Madrid, 1949.

se hacen a la avidez con que numerosas gentes esperaban la aparición de estas hojas o volúmenes noticiosos —hay alusiones en Lope— añadamos las referencias del propio Andrés de Almansa y Mendoza, uno de los autores del género más temprano, sobre el afán que la gente tiene de estar informada: «siempre es bueno saber novedades» [74], comenta él. Hay un mercado de la noticia y los impresores la buscan y emplean su dinero en imprimirla y difundirla. «La noticia es mercancía», se ha dicho, y si esto empezó siendo verdad de mercaderes y tal vez gobernantes, en el XVII pensemos en quiénes compran las hojas y folletos, quiénes participan en su lectura escuchándola y a quiénes llega la onda de sus noticias: tres círculos, cada uno mucho más amplio que el anterior, que en total forman una masa considerable en las ciudades del tiempo. Recordemos los curiosos datos reunidos por Varela sobre reimpresiones de la *Gazeta Nueva*, de Madrid, en Sevilla, Zaragoza, Valencia, Málaga, México [75]. Los editores del volumen de *Cartas* de Almansa reunieron, al final del mismo, noticias bibliográficas de más de un centenar de *Relaciones* de sucesos y otros escritos semejantes, de carácter informativo, comprendidos en el corto número de años a que se extienden dichas *Cartas*: de 1621 a 1626. Luego, en las décadas siguientes, su número crece como una inundación. Sabemos que el personaje político más inquieto durante la segunda mitad del siglo, en el ambiente político madrileño, el infante Juan José de Austria, utiliza en gran escala estos instrumentos de impresos ocasionales, en sus verdaderas «campañas» de opinión, lo que ya fue observado así por el duque de Maura. De todos modos, en lo que afecta a España, y en relación con la intervención de los poderes públicos en la publicación de las *Relaciones, Avisos* y *Gacetas*, salvo en lo atinente a la censura, sabemos todavía poco, porque los orígenes de la prensa siguen estando muy

74. *Cartas*, V (14 octubre 1621), ed. cit., pág. 72.
75. E. Varela Hervías, *Gazeta Nueva*, Madrid, 1960.

poco estudiados. Sobre todo, la investigación ha sido escasa en lo que atañe a la colaboración de los gobernantes en las hojas periódicas. Aun así, aunque parcial, el estudio de E. Varela Hervías nos ha permitido encontrar dos interesantes referencias a directas intervenciones de Felipe IV, enmendando personalmente unos textos publicados en la *Gazeta Nueva*. En ese estudio de Varela descubrimos que el director de tal publicación, Francisco Fabro Bremundan, se movía —y es de esperar recibiera inspiraciones y probablemente algo más— en las inmediaciones de algunos de los más altos personajes. Muchas veces, esos papeles —folletos o simples hojas sueltas o carteles de tipo noticioso— se referían a sucesos religiosos y dieron lugar a una continua intervención sobre ellos de parte de la Inquisición, que, si actuaba con frecuencia para condenar y castigar a algunos, a veces se veía apoyada y aplaudida por otros impresos [76].

Al apelar a la opinión del público no se trataba en la nueva situación de admitir el natural buen discernimiento, en sus juicios y estimaciones, que se atribuía al pueblo en la sociedad tradicional. En la sociedad medieval, el juicio popular se consideraba como un elemento natural, de carácter originario y sano, dotado de virtudes elementales, un apoyo seguro y fiable del orden heredado secularmente en la sociedad: una manifestación de razonabilidad, en la que se expresaba el testimonio por vías naturales de la razón divina, ordenadora de la vida en común de los hombres, a través de la misma naturaleza en que ésta se halla ínsita. El juicio popular era como el cauce espontáneo de la razón moral. Tal es el sentido del aforismo «vox populi, vox Dei». Pero si desde que empieza el siglo XVI esas palabras aparecen cada vez más raramente y en cambio se repiten hasta la saciedad frases en sentido opuesto, ello se debe a que en lugar de la imagen medieval, tradicional, del pueblo, apa-

76. Las *Cartas de jesuitas* (MHE, XIII-XIX) contienen muchas referencias a temas de esta clase, como vamos viendo en estas páginas.

rece ahora, como hemos adelantado páginas atrás, la del vulgo como una masa anónima cuyo parecer no traduce precisamente un orden natural de razonabilidad. Se refleja en este planteamiento una contraposición que viene de atrás, esto es, de la tradición aristotélica y medieval, sólo que ahora, en los primeros siglos modernos, alterada en su sentido. En efecto, los moralistas tradicionales habían distinguido entre *razón* y *opinión*, reconociendo en la primera la transcripción firme y ordenada de la verdad, y en la segunda, un parecer versátil, caprichoso, desordenado, de ordinario incurso en el error. Fernando de Rojas hizo que sus personajes, en *La Celestina*, atribuyeran al vulgo dejarse llevar de opinión, frente a las verdades de la razón [77]. Pero el escritor barroco contempla la experiencia de la fuerza incontrastable que los pareceres de la masa tienen. Conoce incluso la energía revolucionaria con que en algunos casos se han impuesto y la inquietud que siempre le sacude, frente al estado de cosas establecido —el pueblo «siempre de suyo está alterado», escribe un jesuita—[78]. Se inicia la figura del agitador de la opinión en los tacitistas [79]. Se explica que se piense que no es posible oponerse a ellos de frente, de igual modo que no cabe enfrentarse a la corriente de un río desbordado —enseguida va a aparecer la imagen de la «corriente de opinión»—. La opinión, quizá tornadiza, pero arrolladora, es el parecer de la masa. «Gran voz es la del pueblo, terrible y temerosa su sentencia y decreto», advierte Céspedes [80]. No se la puede contener: «La voz popular corre con tanta libertad», se dice en el *Guzmán de Alfarache* [81]. Con ella hay que contar, en cierto modo seguirla y sólo tratar de gobernarla por resortes complejos que, si en algún caso reclaman la fuerza, hay que

77. Cf. mi obra *El mundo social de La Celestina*.
78. *Cartas de jesuitas* (13 noviembre 1640), MHE, XVI.
79. Además de los datos que nos dan los tacitistas —Álamos, Lancina, etc.—, véase un ejemplo en *Cartas de jesuitas* (18 noviembre 1640), MHE, XVI, pág. 62.
80. *Historias...*, cit., pág. 353.
81. III, pág. 151.

procurar encauzarla con artificios que proporcionen las técnicas de captación. Esos escritores que hemos citado, los cuales afirmaban la fuerza de la opinión en el mundo, no se preguntan —por lo menos, en una primera fase— por la justicia, verdad, racionalidad, de la misma; advierten, eso sí, que hay que contar con ella y que hay que emplear medios adecuados a su naturaleza para dirigirla y dominarla.

Páginas atrás vimos cómo, desde el arranque de los siglos modernos, aunque muy acentuadamente en tiempos posteriores, la cultura ha crecido en todos sus niveles. Hay, evidentemente, un gran salto en el siglo XVII, como lo hay incomparablemente mayor en fechas más recientes. Pero ese crecimiento no es igual, ni guarda una proporción aritmética, en los tres niveles que los sociólogos —algunos de ellos citados en páginas precedentes— han venido en distinguir: cultura refinada, *midcult, masscult*. Los dos últimos aumentan considerablemente y en especial el tercero. Me atrevo a sostener que a ello está ligado el fenómeno de que, modernamente y muy en especial también en esto, a partir del XVII se tomen más en cuenta por los de arriba los pareceres de los de abajo. No se debe el hecho a que realmente los estimen intelectualmente en más —ni tampoco decimos nosotros que no tenía por qué ser así—. Pero lo cierto es que los de abajo se han habituado a ver, a oír, a enterarse, a formarse criterios sobre muchas materias que antes les eran por completo ajenas. Y esto ha dado lugar a la aparición del fenómeno de formación de una opinión pública que cada vez es más amplia y se expresa con más fuerza. Antes, dice Shils —aunque él retrasaría el hecho a fecha más cercana, pero nosotros insistimos, como se ha visto, en adelantarlo al XVII—, «la vida cultural de los consumidores de cultura mediocre y brutal era relativamente silenciosa, invisible para los intelectuales. Los inmensos progresos en la capacidad de audición y visión de los niveles más bajos de cultura son una de las características más notables de la sociedad de masas. Lo cual a su vez se ha intensificado por otra característica de la socie-

dad de masas, la creciente y recíproca conciencia que sectores diferentes de la sociedad poseen con respecto a los otros» [82]. Pues bien, exactamente estos fenómenos, claro está que en un grado de desenvolvimiento menor que más tarde, hemos intentado señalarlos en el XVII. Las clases altas, en esta sociedad que empieza a manifestarse con caracteres masivos, están atentas siempre a tomar en cuenta —no a seguir, desde luego, más bien lo contrario— los pareceres de las clases que ven debajo de ellas. Si cogemos un buen grupo de las *Cartas de jesuitas,* nos sorprenderá ver en Madrid bullir a las clases populares, manifestar animadamente sus opiniones, sus interpretaciones, su información, que son escuchadas desde arriba, aunque sea no para ver un reflejo de verdad en ellas, sino para tratar de conducirlas en una dirección determinada y, en cualquier caso, manipularlas al servicio de lo que los de arriba quieren hacer.

Esos pareceres del vulgo multitudinario se presentan, en quienes de ello se ocupan en el XVII, bajo un concepto al que ya hemos aludido, el cual en la época barroca ha sufrido una importante alteración: el gusto. El pueblo masivo y anónimo actúa según su gusto, tanto si aplaude una pieza teatral como si exalta la figura de un personaje, etc. El gusto es un parecer que, a diferencia del juicio, no deriva de una elaboración intelectual; es más bien una inclinación estimativa que procede por vías extrarracionales. R. Klein ha estudiado y diferenciado entre sí los conceptos de *giudizio* y de *gusto* en el Renacimiento y ha señalado el nuevo cambio que el segundo término sufre en el Barroco. Pero Klein ha reducido su estudio a un plano individual y, según ello, el gusto viene a ser el criterio de estimación con que una persona acierta, intuitiva, inmediatamente, a valorar aquello que contempla, bien por sus exquisitas calidades nativas y espontáneas, bien por la excelente sedimentación depositada en su interior a través del cultivo de

82. E. Shils, «La sociedad de masas y su cultura», *Comunicación*, núm. 2, pág. 193.

su sensibilidad e inteligencia. De ahí que, según la investigación de Klein, el gusto haya adquirido rápidamente un carácter normativo que se revela en la expresión frecuente de «buen gusto» [83]. Se dice del individuo entendido, cultivado, que tiene gusto, haciendo alusión al hecho de que acepte todo un sistema de normas que, si no las posee por vía racional, se encuentra adherido a ellas por cauces más profundos. De esa manera se da una aproximación entre gusto y juicio que mantiene a ambos en un alto nivel estimativo [84]. Pero junto a esto, haremos observar nosotros que el Barroco conoce otra acepción de la palabra «gusto» en la que no resulta referida al individuo señero, ni tiene un carácter de selección, y en la que se acentúa el lado extrarracional, hasta el punto de resultar incompatible con toda idea de normas cualitativas [85]. En tal sentido, gusto es el criterio estimativo confuso, irracional, desordenado —y, en cuanto tal y sólo en cuanto tal, libre— con que establece sus preferencias el vulgo inculto; esto es, no los individuos que singularmente lo integran y cuya calidad personal no interviene, sino la hacinada masa popular que se deja llevar por movimientos pasionales, sin razón, sin una norma objetiva e intelectualmente elaborada. En ambos sentidos, el concepto de gusto tiene su proyección en la esfera de la moral y subsiguientemente de la política [86]. De ahí los esfuerzos de los grupos dirigentes por imponerse también en ese plano del gusto masivo

83. R. Klein, «*Giudizio* e *gusto* dans la théorie de l'art au Cinquecento», en *La forme et l'intelligible*, París, 1970.

84. Dorotea, la exquisita protagonista de la novela de Lope, para desmerecer unos objetos de adorno, dice: «Son más ricos que de buen gusto» y apela a la que llama «la premática del buen gusto» (*La Dorotea*, 2.ª edición de E. S. Morby, Madrid, 1968, pág. 174.

85. He aquí algunos testimonios: «El gusto no tiene ley» (Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados*); «No hay quien obligue a obedecer en sus cosas» (Pérez de Montalbán, *Los primos amantes*, BAE, XXXIII, pág. 541); «Su criterio de lo bello no sufre el imperio de preceptos» (Calderón, *La hija del aire*, I).

86. B. W. Wardropper, «Fuenteovejuna: el gusto y lo justo», *Studies in Philology*, núm. 53, 1956.

y que un Lope —rezumando cultura privilegiada— se afane en servir el gusto suelto del vulgo —lo que quiere decir que trate afanosamente de controlarlo—. Bajo esta luz hay que ver la presencia del *público* con el que, para sus comedias, cuentan los lopistas [87]; la *muchedumbre,* que se revuelve en tantas rebeliones como se producen en la época y cuya imagen trazan los políticos tacitistas; el *vulgo,* cuyas estimaciones alzan o derriban, para entenderse con el cual Gracián y tantos cultivadores de la moralística redactaron tan infinito número de máximas; la *masa,* cuya fuerza, en cualquier caso, es terrible y hay que encauzar, o, finalmente, el *pueblo,* que, lejos de ser inocente, unánime, ofreciendo plausible contraste de toda recomendación moral, es una fuerza ciega a la que por quebrados cauces hay que contener. La prudencia, escribió fray Juan de Salazar, usa de «amorosos engaños con el pueblo, provechosos y útiles para enseñarle y obligarle a hacer lo que debe» [88].

Todo lo dicho responde al planteamiento de patentes manifestaciones masivas. El siglo XVII es una época de masas, la primera, sin duda, en la historia moderna, y el Barroco la primera cultura que se sirve de resortes de acción masiva. Nos lo dice el carácter del teatro, en sus textos y en sus procedimientos escénicos; nos lo dice la devoción externa y mecanizada de la religión post-tridentina; nos lo dice la política de captación y represión que los Estados empiezan a usar; nos lo dicen las innovaciones del arte bélico. ¿Acaso también la imprenta, que

87. Carlos Boil, otro de los escritores valencianos de comedias lopescas, dice a su lector:

> El lacayo y la fregona,
> el escudero y la dueña,
> es lo que más, en efecto,
> a la voz común se apega.

Observemos que no se integran en ella, según eso, labradores, pastores, jornaleros, gentes de ocupaciones rurales, en donde el fenómeno sociológico de masificación no se puede dar, conforme empezamos diciendo. (El texto de Boil, en *Poetas dramáticos valencianos,* t. I, pág. 628.)

88. *Política española,* edición de M. Herrero García, pág. 119.

se va a convertir en primordial instrumento de la cultura, desde mediados del XVI, no había sido considerada —ya lo vimos antes— como el primer ejemplo conocido de cosa aproximada a los *mass-communication*?

No vamos a desplegar aquí una amplia exposición sobre el concepto de masa, que tenemos que dar por supuesto, pero no podemos dejar de hacer mención de los caracteres que hemos tomado en cuenta para usar del mismo en estas páginas. En primer lugar, la heterogeneidad de los componentes de la masa en cuanto a su procedencia estamental o respecto a cualquier otro criterio de formación de grupos sociales: esos individuos se aproximan y actúan fuera del marco del grupo tradicional al que en cada caso pertenecen, y se unen en sus formas de conducta de tipo impersonal y fungible, por encima de sus diferencias de profesión, de edad, de riqueza, de creencias, etc., etc. Algunos han hablado de que en el interior del corral de comedias se podía estar sin distinción de clases, «democráticamente»; mas este adverbio resulta desplazado: no era un efecto democrático; era un efecto masivo. En segundo lugar, como llevamos ya dicho, se produce una situación de anonimato, debida, de un lado, a ese extrañamiento del marco personal, en el que se es más o menos conocido, y, de otro lado, al gran número de unidades yuxtapuestas, con lo que cabe que el individuo se halle inserto en un medio masivo sin que en él se puedan tomar en cuenta circunstancias singulares de cada uno. En tercer lugar, la inserción en la masa es siempre parcial, en cuanto al tiempo y en cuanto a la totalidad del individuo, el cual puede seguir y sigue apareciendo como singularidad irreemplazable y no aditiva en otras actividades de la vida. En cuarto lugar, finalmente, y a diferencia de lo que parecen decir algunos pasajes de Le Bon y otros sociólogos, la masa no supone la proximidad física, sino que sus individuos pueden hallarse aislados personalmente unos de otros, unidos tan sólo en la identidad de respuesta y en unos factores de configuración que actúan sobre ellos. Recordemos los ejemplos de la Iglesia y del

ejército que aduce Freud como formaciones masivas. También la vinculación protonacional que, conforme hemos sostenido en otro lugar, liga a los miembros de las sociedades barrocas, tiene un aspecto masivo. Y sus individuos, desconocidos entre sí, diseminados en amplio territorio, se sienten unidos por una inclinación de tipo afectivo a la comunidad y a su príncipe que por una propaganda *ad hoc* se presenta como ejemplo de los valores que se han socializado en el interior del grupo.

En la ciudad del siglo barroco esos caracteres señalados se empiezan a dar en estrecha relación con las condiciones de su peculiar ámbito urbano. Vamos a ocuparnos ahora de este nuevo aspecto propio de la cultura barroca.

Capítulo 4

UNA CULTURA URBANA

Tal vez pueda presentarse como conclusión aceptada hoy por todos la de que el Barroco es una cultura producto de las circunstancias de una sociedad. El Barroco es «expresión de una sociedad», escribió hace años Tapié [1]. Algunos habíamos insistido ya, desde mucho antes, en que se trataba de un fenómeno cultural aplicable a todo el complejo social de una época dada, en dependencia de sus circunstancias económicas, políticas, religiosas y, en una palabra, culturales. Creemos que es necesario precisar algo más y completar ese planteamiento: si el Barroco es una cultura que se forma en dependencia de una sociedad, es, a la vez, una cultura que surge para operar sobre una sociedad, a cuyas condiciones, por consiguiente, se ha de acomodar. De esta segunda parte de la cuestión algo nos hemos ocupado en anterior capítulo, y como es el tema central de nuestro estudio nos la volvemos a encontrar otra vez.

Veamos ahora cómo podemos caracterizar esa sociedad. «Si nos atreviéramos —ha dicho Braudel— a dar una fórmula, diríamos que el Renacimiento ha sido una civilización urbana, de corto radio en sus centros creadores; el Barroco, por el contrario, producto de civilizaciones masivas imperiales, de

1. V. L. Tapié, «Le Baroque, expression d'une société», *XVII^e Siècle*, núm. 20, 1953.

Roma y España» [2]. Estas palabras confirman la tesis que hemos expuesto en el capítulo precedente. Pero conviene advertir que si, en el Barroco, la iniciativa y dirección de la cultura ha pasado de la ciudad al Estado [3], ello no quiere decir que no sea la ciudad, con características que sólo a ésta cabe referir, el marco de la cultura barroca. Nada tiene que ver en su fisonomía y estructura social, en su papel, la ciudad del siglo XV, con los grandes núcleos urbanos del XVII. Y sin contar con los fenómenos sociales que de la peculiar condición de estos últimos derivan, no se entiende la nueva cultura de la época. Podríamos introducir la siguiente distinción: si la cultura de los siglos XV y XVI es más bien ciudadana —y a este concepto se liga un cierto grado de libertad municipal y de relación personal entre sus habitantes (un poco todavía al modo que pedía Aristóteles)—, el Barroco es más propiamente urbano —poniendo en esta palabra, como vamos a ver, un matiz de vida administrativa y anónima.

Empecemos por hacer unas comprobaciones iniciales que luego completaremos y desenvolveremos. Durante la etapa del Barroco, sus gobernantes y, en general, los individuos de las clases dominantes no son señores que vivan en el campo, y si se hacen esfuerzos para cortar la corriente de absentismo, ésta no hace más que aumentar: son ricos que habitan en la ciudad y burócratas que desde ella administran y se enriquecen. Al mismo tiempo, aunque haya un malestar campesino que por todas partes estalla en revueltas ocasionales, en el XVII son las poblaciones urbanas las que inquietan al poder y a las que se dirige normalmente la política de sujeción, la cual se traduce, incluso, en los cambios topográficos de la ciudad barroca. En ésta es también donde se levantan los monumentos históricos: Roma, Viena, Praga, París, Madrid, Sevilla, Valencia, concen-

2. *La Mediterranée et le monde mediterranéen*, t. II, 2.ª ed., París, 1966, pág. 163.

3. Sobre este fenómeno político, cf. mi *Estado moderno y mentalidad social: Siglos XV a XVII*, Madrid, 1972.

tran, junto a otras muchas, las creaciones de pintores, arquitectos, escultores, etc. En esas urbes barrocas se produce y consume la voluminosa carga de literatura que se da en el XVII. Esa misma literatura refleja el indiscutible predominio de los ambientes urbanos: la casi totalidad de la colección de novelas de Pérez de Montalbán discurren sus argumentos en ciudades españolas [4]; de veinte novelas de María de Zayas, su geografía comprende tal vez todas las ciudades importantes del mundo hispánico [5]. Céspedes incorpora de tal modo la ciudad al relato novelesco que éste inserta de ordinario, como pieza propia de su desarrollo, un elogio de aquella en que la narración acontece [6], aparte de que son numerosísimas las menciones de ciudades en el cuerpo de sus novelas más extensas [7]. Cada novela picaresca va ligada a alguna o algunas ciudades, necesariamente. Esta referencia a la geografía de la ciudad que se contempla en el Barroco, creo que tiene un franco interés histórico-social. Por de pronto, nos hace ver que en las ciudades viven sus personajes, se desplazan de unas a otras, en ellas acontece la acción, en su ámbito tienen lugar las grandes fiestas que animaron el siglo XVII, con tal contraste de luz y sombra. El drama de la cultura barroca es un drama característicamente urbano.

Tapié, al establecer, como tantos, una conexión entre Barroco y sociedad, ha presentado aquél como una cultura rural, dominada por una mentalidad campesina, bajo la acción de una economía agraria, de manera que en los países de economía comercial más desarrollada no habrían penetrado las nuevas formas culturales. El auge de la monarquía, la jerarquización vigo-

4. Los escenarios de la serie *Sucesos y prodigios de amor* se localizan en Madrid (dos), Sevilla, Valencia, Alcalá, Avila.

5. Madrid, Barcelona, Valencia, Segovia, Valladolid, Toledo, Salamanca, Zaragoza, Murcia, Sevilla, Granada, Jaén, Lisboa, Milán, Nápoles.

6. En sus *Historias peregrinas y ejemplares* aparecen Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Toledo, Lisboa, Madrid.

7. En *El español Gerardo* se mencionan —generalmente, con el adjetivo «grande» como elogio— Segovia, Madrid, Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Granada, Valencia y alguna más.

rizada de la sociedad, el fortalecimiento de la propiedad de la tierra, la reconstitución de los grandes dominios señoriales y el empeoramiento de la situación del campesino, son los hechos básicos de la época y denotan «una sociedad predominantemente agraria, señorial y noble en lo alto, campesina en la inmensa mayoría de sus componentes» [8]. Tapié cita un caso curioso: la difusión del culto a san Isidro, canonizado en 1622, y extendido pronto de Castilla al Tirol, Italia, Bretaña, Poitou. De ello deduce el hecho del predominio de la sociedad agraria, lo cual, como insistiremos a continuación, es un hecho palmario, con la amplísima conservación de usos de la vida campesina, lo que es no menos cierto; pero los aspectos sociopolíticos que a ello se ligan, entre los que podemos considerar, desde el predominio administrativo de las monarquías burocratizadas en buena parte, hasta la revaloración de la propiedad territorial, producida por las inversiones ciudadanas en ella, o la urbanización de las costumbres señoriales en la vida cotidiana, aunque los poderosos, en algunos casos, retornan al campo, son manifestaciones urbanas muy características. (¿Acaso ese Isidro el Labrador no pertenece al ámbito de la vida madrileña y se le honra en auge de la grandeza de la villa capital?)

Desde su punto de vista, Tapié da una versión un tanto risueña, según la cual el Barroco cundió por los campos porque al campesino, empobrecido y tal vez hambriento, se le ofrecía la contemplación de la abundancia y magnificencia de los palacios y templos para que, aunque fuese desde fuera, pudiera vivirla como cosa propia, viniendo a ser una vía de hacerle partícipe en la riqueza; su vida dura y miserable se abría, por ese conducto, al goce de lo rico y maravilloso, en la iglesia, en cuyo interior podía libremente entrar, o en el palacio, cuyo reflejo le llegaba. Por esos motivos, supone Tapié que las poblaciones campesinas se complacieron con el Barroco, en

8. «Le Baroque et la société de l'Europe moderne», *Retorica e Barocco*, cit., págs. 225 y sigs.

tran, junto a otras muchas, las creaciones de pintores, arquitectos, escultores, etc. En esas urbes barrocas se produce y consume la voluminosa carga de literatura que se da en el XVII. Esa misma literatura refleja el indiscutible predominio de los ambientes urbanos: la casi totalidad de la colección de novelas de Pérez de Montalbán discurren sus argumentos en ciudades españolas [4]; de veinte novelas de María de Zayas, su geografía comprende tal vez todas las ciudades importantes del mundo hispánico [5]. Céspedes incorpora de tal modo la ciudad al relato novelesco que éste inserta de ordinario, como pieza propia de su desarrollo, un elogio de aquella en que la narración acontece [6], aparte de que son numerosísimas las menciones de ciudades en el cuerpo de sus novelas más extensas [7]. Cada novela picaresca va ligada a alguna o algunas ciudades, necesariamente. Esta referencia a la geografía de la ciudad que se contempla en el Barroco, creo que tiene un franco interés histórico-social. Por de pronto, nos hace ver que en las ciudades viven sus personajes, se desplazan de unas a otras, en ellas acontece la acción, en su ámbito tienen lugar las grandes fiestas que animaron el siglo XVII, con tal contraste de luz y sombra. El drama de la cultura barroca es un drama característicamente urbano.

Tapié, al establecer, como tantos, una conexión entre Barroco y sociedad, ha presentado aquél como una cultura rural, dominada por una mentalidad campesina, bajo la acción de una economía agraria, de manera que en los países de economía comercial más desarrollada no habrían penetrado las nuevas formas culturales. El auge de la monarquía, la jerarquización vigo-

4. Los escenarios de la serie *Sucesos y prodigios de amor* se localizan en Madrid (dos), Sevilla, Valencia, Alcalá, Ávila.

5. Madrid, Barcelona, Valencia, Segovia, Valladolid, Toledo, Salamanca, Zaragoza, Murcia, Sevilla, Granada, Jaén, Lisboa, Milán, Nápoles.

6. En sus *Historias peregrinas y ejemplares* aparecen Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Toledo, Lisboa, Madrid.

7. En *El español Gerardo* se mencionan —generalmente, con el adjetivo «grande» como elogio— Segovia, Madrid, Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Granada, Valencia y alguna más.

rizada de la sociedad, el fortalecimiento de la propiedad de la tierra, la reconstitución de los grandes dominios señoriales y el empeoramiento de la situación del campesino, son los hechos básicos de la época y denotan «una sociedad predominantemente agraria, señorial y noble en lo alto, campesina en la inmensa mayoría de sus componentes» [8]. Tapié cita un caso curioso: la difusión del culto a san Isidro, canonizado en 1622, y extendido pronto de Castilla al Tirol, Italia, Bretaña, Poitou. De ello deduce el hecho del predominio de la sociedad agraria, lo cual, como insistiremos a continuación, es un hecho palmario, con la amplísima conservación de usos de la vida campesina, lo que es no menos cierto; pero los aspectos sociopolíticos que a ello se ligan, entre los que podemos considerar, desde el predominio administrativo de las monarquías burocratizadas en buena parte, hasta la revaloración de la propiedad territorial, producida por las inversiones ciudadanas en ella, o la urbanización de las costumbres señoriales en la vida cotidiana, aunque los poderosos, en algunos casos, retornan al campo, son manifestaciones urbanas muy características. (¿Acaso ese Isidro el Labrador no pertenece al ámbito de la vida madrileña y se le honra en auge de la grandeza de la villa capital?)

Desde su punto de vista, Tapié da una versión un tanto risueña, según la cual el Barroco cundió por los campos porque al campesino, empobrecido y tal vez hambriento, se le ofrecía la contemplación de la abundancia y magnificencia de los palacios y templos para que, aunque fuese desde fuera, pudiera vivirla como cosa propia, viniendo a ser una vía de hacerle partícipe en la riqueza; su vida dura y miserable se abría, por ese conducto, al goce de lo rico y maravilloso, en la iglesia, en cuyo interior podía libremente entrar, o en el palacio, cuyo reflejo le llegaba. Por esos motivos, supone Tapié que las poblaciones campesinas se complacieron con el Barroco, en

8. «Le Baroque et la société de l'Europe moderne», *Retorica e Barocco*, cit., págs. 225 y sigs.

lugar de rechazarlo por lujoso y ostentatorio. La burguesía, en cambio, sólo se sintió atraída en la medida en que gustaba de la truculencia y del espectáculo, sin llegar a cultivarlo nunca con predilección. La realeza y la nobleza, en cuanto que señoreaban el campo, se interesarían fuertemente por el Barroco. En definitiva, éste «se expandió ampliamente en los medios agrarios» [9].

Ante esta explicación no podemos menos de pensar que las grandes y esplendorosas iglesias del XVII no se encuentran generalmente en medio del campo, al modo de los ricos monasterios cluniacenses, o todavía de los grandes monumentos del Císter, sino en medio de pobladas y extensas ciudades. Éstas son el ámbito de los suntuosos templos jesuitas y no sabemos de otros templos más representativamente barrocos. Pero, además, nos preguntamos cuántos campesinos entrarían en el interior de los palacios, cuyo ambiente campestre de alrededor, en los poquísimos casos en que se daba, era bien artificial.

En una posterior y breve obra de síntesis, Tapié mantiene la referencia a la base campesina de la sociedad barroca, alude a la restauración de los poderes señoriales, señala el auge económico del campo, en cuya propiedad se asientan las haciendas de los señores, pero añade que hay que contar con la riqueza comercial de las ciudades marítimas, en las que se desarrollan afanes de ostentación, impulsados por la fastuosidad de la burguesía rica. Contra la anterior enunciación de un lazo determinante y casi exclusivo entre Barroco y economía agraria, admite ahora que no hay incompatibilidad, sino, más bien al contrario, congruencia, entre Barroco y burguesía [10]. Es cierto que son numerosos los retablos barrocos conservados en localidades de tipo pequeño, inmersos en ambientes rurales. Esto se da en España, como sabe todo aquel que haya recorrido pue-

9. V. L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, París, 1957, págs. 134 y sigs.
10. *Le Baroque*, París, 1961, pág. 53.

blecitos aragoneses, castellanos, andaluces. Se da en Francia, sobre lo que disponemos ahora del rico inventario y riguroso estudio publicado sobre los de la región al NO del país [11]. Pero este mismo estudio nos hace ver que se trata de obras tardías, las cuales dependen de patrones anteriores procedentes de centros urbanos más activos, desde los cuales se habrían difundido al medio rural [12]. Pienso que en España se llegaría a la misma conclusión [13].

Francastel, que en tantos puntos se opone a las tesis que de Tapié acabamos de recoger, viene, sin embargo, a coincidir en ligar la aparición y desarrollo del Barroco a un medio agrario, de manera que sus palabras pueden llevar a confusión acerca de su carácter urbano: el Barroco ha triunfado en todas partes en que se ha mantenido una sociedad de tipo agrícola y feudal, conducida por gentes de Iglesia, en todas partes en que ha reinado sin réplica un orden tradicional. Es conservador de las costumbres y de los modos de presentación [14]. Sin embargo, dejando aparte que el empleo sin debida matización del término «feudal» es un anacronismo que induce a error, y que, por otra parte, no puede decirse que el imperio del orden tradicional se haya impuesto sin réplica, cuando nos son conocidas las fuertes tensiones sociales en que el Barroco se apoya y

11. Tapié, Le Flem y otros en *Retables de Bretagne*, que ya hemos citado.

12. Sobre esa masa de retablos rurales bretones, de cuyo estudio acabamos de hablar, observemos que sólo el 16 por ciento son anteriores al año 1660; el 80 por ciento se costruyen entre esa fecha y el comienzo de la Revolución Francesa, y sólo el 4 por ciento son posteriores a este último acontecimiento. Los datos se encuentran en la parte del estudio de Pardailhé-Galabrun, del libro citado en la nota anterior.

13. Se pueden recoger muchos datos aislados en los vols. de *Ars Hispaniae* redactados por D. Angulo Iñíguez (XV) y M.ª E. Gómez Moreno (XVI). Recientemente, M. Sagües Subijana ha publicado un artículo sobre «Cuatro retablos barrocos guipuzcoanos», *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, XXVIII, 1, 1972: esos retablos, emplazados en medios rurales, son muy de finales del XVII.

14. «Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du Baroque», en el volumen misceláneo *Retorica e Barocco*, pág. 57.

de las cuales nace esa nueva cultura, consideramos que es mejor precisar que esa sociedad en la que se da, más que «de tipo agrario», sería propio llamarla «de economía agraria», ya que, sin que haya en ello incompatibilidad, consideramos que en esa sociedad las pautas culturales que se imponen, de conformidad con los grupos en ella predominantes, se hallan marcadamente transformadas por un proceso de urbanización.

Esta exposición que acabamos de hacer basándonos en autores que, si polemizan entre sí, coinciden en puntos clave, nos hace ver que se han dado transformaciones importantes en el panorama de nuestra cuestión, con alteraciones en el papel reconocido a los grupos sociales y a toda clase de factores operantes sobre el tema. Tras los cuarenta años de estudios sobre el Barroco que hemos visto desenvolverse, y fundados en nuestra propia investigación, que, si se apoya en fuentes españolas, procura no olvidar las de algunos que otros países, nosotros llegamos al siguiente planteamiento: el Barroco se produce y desarrolla en una época en la que los movimientos demográficos obligan ya a distinguir entre medio rural y sociedad agraria. Surge entonces esa cultura de ciudad, dependiente de las condiciones en que va extendiéndose la urbanización, las cuales operan, incluso, sobre zonas campesinas próximas que se hallan en relación con la ciudad; una cultura que se mantiene vinculada, como la sociedad urbana misma, a una base de preponderante economía agraria, en la que se había alcanzado, no obstante, un nivel considerable de relaciones mercantiles y dinerarias, con la consiguiente movilidad que de esto último derivaba y de cuyos primeros resultados hay que partir para entender los hechos sociales y culturales que la nueva época nos ofrece.

Como ha dicho un teórico del «cambio social», respecto a las sociedades pre-industriales de base agraria y con un cierto grado de amplitud en las operaciones mercantiles, «la ciudad es la fuente principal de innovaciones en dichas comunidades rurales y lleva las riendas de la política, la religión y la econo-

mía» [15]. Esto puede afirmarse en el siglo XVII, y así podemos comprender el complejo fenómeno de que el Barroco sea una cultura urbana, producto de una ciudad que vive en estrecha conexión con el campo, sobre el cual ejerce una fuerte irradiación.

En la fase histórica de ese siglo XVII, es el campo el que produce. De él procede la totalidad de los productos de alimentación y buena parte de la industria artesanal. Sin embargo, la ciudad drena la casi totalidad de las rentas, porque, transformadas éstas en dinero —por lo menos en considerable proporción—, la ciudad lo absorbe, bajo forma de impuestos —incluso todavía pagados en especies—, con los que se retribuye a burócratas, militares, servidores de la Corte, profesiones liberales, etc., o lo recibe en concepto de derechos señoriales, laicos o eclesiásticos, y otras cargas que se administran fuera del medio rural. Las riquezas producidas se concentran, en proporción muy elevada, dentro del ámbito urbano. Ello produce un drenaje del dinero que se acumula en el área de la ciudad y desaparece de la aldea, dificultando su comercio, en un momento en que la reducción de la capacidad de autosuficiencia de la misma hacía necesario un mayor volumen de transacciones comerciales por su parte. En coincidencia con este fenómeno general europeo [16], en las *Relaciones topográficas de los pueblos de España* ordenadas por Felipe II —cuyos datos corresponden al momento que inmediatamente precede a la época que estudiamos—, al contestarse por un número apreciable de pueblos a la pregunta que la Administración real les dirige sobre qué es aquello de que más falta tienen, contestan que de dinero para comerciar [17]. No sólo de la Europa

15. G. M. Foster, *Las culturas tradicionales y los cambios técnicos*, México, 1964, pág. 52.

16. Schnapper y Richardot, *Histoire des faits économiques*, París, 1971, pág. 206.

17. Algunos datos han sido recogidos en nuestro trabajo «La imagen de la sociedad expansiva en la conciencia castellana del siglo XVI», *Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel*, I, Toulouse, 1973, pág. 373.

del siglo XVI, sino también de la del XVII, si se deja aparte el caso de Inglaterra, es válida la afirmación que se ha hecho de que el auge de las ciudades no proviene de un crecimiento industrial, sino de su expansión comercial sobre su entorno, y, con ella, de su dominación sobre el campo, cuyas relaciones de oferta y demanda dirige en gran medida. Si el campesino sigue pensando en producir cuanto necesita, bajo un arcaico ideal de unidad autárquica de suficiencia, lo cierto es que las respuestas contenidas en las *Relaciones* antes mencionadas nos hacen ver que está dejando de ser así [18]. De ahí el influjo social de la ciudad sobre el campo, que da lugar a la difusión en éste de modos de vestir y otros casos de irradiación ciudadana. Recordemos la aguda observación que hacía Lope de Deza: a los labradores, a la gente del campo, «principalmente a los circunvecinos de ciudades y villas grandes», los arruina el afán de imitar a los que habitan en éstas, y una vez que acuden a ella, a pesar de las dificultades que puedan encontrar, no desean abandonar la ciudad [19]. Refirámonos también aquí al desplazamiento del poder económico a la ciudad —los ricos viven en ésta, aunque sus fortunas sean de tipo agrario—, con lo que se explica la compra continua de tierras por los ciudadanos, sobre todo en las zonas próximas a los núcleos más importantes, uno de los fenómenos que influyen seriamente en los trastornos estructurales de la época.

Son muchas las razones que dan lugar a que se acentúe ese proceso cuyo arranque cabe emplazar en los últimos siglos medievales y que en el XVII va a alcanzar un nuevo nivel.

Pensemos en las desfavorables condiciones estructurales que se daban en España —y no menos en esa Europa que conocerá por igual el fenómeno del Barroco—, con una acumulación de la propiedad en manos de los señores, laicos y ecle-

18. Cf. N. Salomon, *La campagne de Nouvelle Castille à la fin du XVI^e siècle*, París, 1964.

19. *Gobierno político de agricultura*, Madrid, 1618, fol. 37.

siásticos, apoyada en un amplio régimen de privilegios fiscales, administrativos, jurisdiccionales que, contra lo que se venía diciendo, la monarquía no había combatido ni pretendido mermar. Si a eso se añaden las penosas consecuencias sociales de los trastornos que provocó la política monetaria y la política de gasto público de la monarquía, con su conocido séquito de miseria y hambre, reconocemos en ello esas circunstancias que tan duramente cortaron el iniciado desarrollo de la producción, anularon la productividad del trabajo, arruinaron a artesanos, pequeños propietarios y jornaleros, e impulsaron en mayor medida aún la concentración de la propiedad de tierras y ganados, acentuando la separación entre propietarios y no-propietarios, empeorando la situación de estos últimos. Todo esto, de suyo, no era forzoso que llevara a una incontenible tendencia de inversión del predominio, que del campo pasa a la ciudad. Pero en la situación histórica de la Europa del otoño medieval, se comprende que la salida a tan desfavorable planteamiento de condiciones llevara a un desplazamiento del centro de gravedad hacia los núcleos urbanos. La consecuencia fue dar lugar a un éxodo rural y a un creciente absentismo, que está en la base de las transformaciones demográficas características de la época. Desde el final del siglo XIV era conocido en Europa el fenómeno de abandono de lugares poblados, la aparición de esos despoblados [20] a que, dos siglos después, los escritos políticos y económicos españoles harán tan frecuente y dramática referencia [21].

Ya tenemos que considerar como consecuencia ligada a lo anterior el hecho de que, ante tan desfavorable situación, se piense en hacer volver a sus propiedades rústicas a aquellos ricos propietarios que se han instalado en la ciudad, como ob-

20. Cf. J. Heers, *L'Occident au XIV^e et XV^e siècle*, París, 1963, pág. 93.

21. Despoblación del campo y absentismo son los aspectos en que los documentos sobre los que reflexionan los gobernantes barrocos de Felipe III y Felipe IV insisten una y otra vez. Ya hemos dado algunas referencias sobre el tema en capítulo anterior.

servamos en el capítulo anterior, bajo otro punto de vista. Hay, para procurar desde arriba ese regreso, razones políticas: evitar la presencia de personas distinguidas en torno a las cuales pudieran aglutinarse esas masas de descontentos, sin cuya presencia no se entiende el Barroco. Y hay razones socioeconómicas de las que dependían las demás. Por eso, el Consejo de Castilla, creyendo mejorar las posibilidades de producción del campo, disciplinar los grupos campesinos, reintegrar a los privilegiados en el sentimiento de sus deberes tradicionales —que constituirían tan firme apoyo de la situación— y descongestionar de amenazas las ciudades, en consulta de 2 de septiembre de 1609, propone se tomen medidas que promuevan que vuelvan los señores a vivir en sus tierras, a fin de que, aproximándolos a las aldeas, los campesinos se vean más apoyados, las fincas mejor administradas y se consuman más abundantemente los frutos de la tierra, con lo que el dinero circularía mejor y los productores pecheros podrían disponer de ingresos con los que pagar alcabalas, tercias y otras imposiciones [22]. Probablemente, al Consejo de Castilla le inspiraban dos razones: una, política, alejar de la Corte a los señores cuya actitud de descontento y crítica cada vez era más peligrosa; otra, económico-social, aumentar la disciplina social que hiciera crecer la desfalleciente producción. Lo mismo se repite sobre la necesidad de descongestión de Madrid, en las medidas de la época de Felipe IV.

Es conocido el fenómeno de que el gran aumento en la demanda de cereales que la Europa occidental y mediterránea dirigió a los países del Báltico, en el XVII, les forzó a procurar el incremento de la producción, y a esto se hizo frente en Rusia mediante la concentración de grandes masas de siervos bajo el dominio de ricos propietarios instalados en el campo, lo que supuso sumisión del campesinado, reducción de la

22. C. Viñas Mey, *El problema de la tierra en la España de los siglos XVI-XVII*, Madrid, 1941, pág. 125.

importancia de los grupos intermedios, achicamiento del mercado interior, con la consiguiente mala alimentación de las clases bajas; en fin de cuentas, una vigorización del régimen feudal, semejante en alguno de sus efectos a los que se produjeron en algún punto de Andalucía. En esa consulta del Consejo de Castilla, por debajo de una motivación coyuntural aparente a primera vista, se observa toda una política de vigorización del orden social de tipo señorial que cierre el paso a cambios en la estructura, porque la instalación ciudadana de los poderosos amenaza con quebrantarla.

A pesar de todo, a pesar de alguno de esos ejemplos aislados en Andalucía —donde no se contribuyó con ello, ciertamente, a apaciguar las tendencias de oposición—, no fue posible en el conjunto del país crear una situación semejante a la de los países del norte eslavo. No sé si habría que dar su parte en ello al reconocimiento del desarrollo de energías individualistas en el siglo renacentista; probablemente los factores económicos no eran los mismos, y, en general, todas las razones religiosas, culturales, etc., estaban en pugna con una solución de fuerza como la que fomentó la servidumbre en Rusia. La crisis siguió siendo dura, sus consecuencias negativas cada vez de mayor alcance. Pero un elemento de vida individual vigorosa, o, si se quiere, de libertad, impidió someter definitivamente las energías que se enfrentaban en la crisis del XVII. El poder, obsesionado por el orden, hizo lo posible; la monarquía absoluta puso en juego sus resortes; los Consejos servilmente propusieron medidas de severo control. Pero algunas mentes lúcidas comprendieron lo que iba a pasar en esa grave tensión ciudad-campo. Sancho de Moncada, por ejemplo, no fía en los medios directos de cortar el exceso de población en la Corte y rechaza que se obligue a aquélla a abandonarla: «Lo primero porque es medio que se tiene por imposible, porque todos defenderán su quedada, como lo han hecho otras veces, y cuando hoy salgan, volverán mañana, en resfriándose el rigor. Lo segundo, porque obligar a vivir a uno en un lugar contra su

voluntad es dársele por cárcel. Lo tercero, porque ¿cómo se podrá obligar a nadie que viva donde muere de hambre, y que no esté donde gana de comer? Lo cuarto, porque son medios violentos, y siéndolo son de poca dura; y ansí lo cierto es que tengan comodidad que los lleve a sus tierras» [23].

Pero ahora hemos de insistir en un punto que con frecuencia induce a confusión: éxodo rural no es equivalente a éxodo agrario, ni el predominio de una ciudad, en el ámbito de una cultura, niega la subsistencia de una economía agraria; ni siquiera formas de mentalidad ligadas a ésta se ven eliminadas, sino integradas en las primeras fases de un proceso de urbanización. El total de la población, a fines del XVI y primera mitad del XVII, disminuye en toda Europa y muy acusadamente en España. Pero esa disminución, o no afectó a la población urbana, o sólo en menor proporción que al campo, debido a que la parte que las ciudades perdían en algunos casos —por ejemplo, en las pestes que azotaban más los núcleos de población ciudadana— se veía compensada por la inmigración procedente del campo. En España, las cuatro pestes del siglo que estudiamos redujeron la población de Castilla aproximadamente en casi una cuarta parte; pero frecuentemente las ciudades recuperaron y aun aumentaron, a expensas del campo, su nivel de población, si bien en otras muchas ocasiones quedaron por debajo de las cifras de la segunda mitad del XVI. «Estos descensos de la población urbana —comenta Domínguez Ortiz— resultan más dramáticos si se considera que a las ciudades había ido a refugiarse buena parte de la población rural reducida a la miseria. Hubo en aquella centuria una concentración de la población rural castellana, producida, por un lado, por la presión tributaria, que hacía cada vez más difícil la vida en las aldeas y lugares; de otro, por la concentración de la propiedad. También contribuyó la creación de nuevos señoríos; los seño-

23. *Restauración política de España*, 1619. Cito por la edición de 1742, pág. 49. Tal venía a ser la argumentación general de la consulta del Consejo.

res tenían interés en despoblar sus lugares pequeños para apoderarse de sus tierras comunales. Por este variado juego de causas, la España central se cubrió de despoblados; unos desaparecieron totalmente, otros se convirtieron en fincas particulares, en las que la antigua parroquia hacía veces de capilla» [24]. De todos modos, pues, y cualquiera que fuese el juego de factores, aunque en términos absolutos la población de muchas ciudades se reduzca, aunque en total haya un descenso demográfico, en este plano cobró la ciudad una importancia mayor, y aún habría que añadir que, si no todas, las más de las ciudades que participaron activamente en el desarrollo de la cultura barroca vieron también crecer su población, aunque en un entorno de recesión dramática.

En el siglo XVII se agudiza ese fenómeno que Braudel observa en el área meridional del continente europeo: en medio de desiertos humanos, el crecimiento de los núcleos urbanos da a los centros de población un carácter oásico. Las ciudades son verdaderos oasis, en el Mediterráneo, que con frecuencia aparecen en medio de extensiones desérticas, hecho que los viajeros señalan respecto a España, pero que es común a la geografía del Mediterráneo [25].

Esa redistribución, a base de éxodo rural y concentración urbana, explica, a juicio de Domínguez Ortiz, la peculiar estructura del campo castellano y andaluz, con pueblos de varios miles de habitantes, separados por decenas de kilómetros de zonas despobladas [26]. El Consejo Real hacía observar a Felipe III —en importante consulta de 1 de febrero de 1619— la penosa situación de los pequeños lugares campesinos en el ámbito del reino: «las casas se caen y no se buelve ninguna a reedificar, los lugares se yerman, los vecinos se huyen y se ausentan y dejan los campos desiertos y, lo que es peor, las

24. *El Antiguo Régimen. Los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, 1973, pág. 349.
25. *Op. cit.*, t. I, págs. 169-170 y 174.
26. Domínguez Ortiz, *La sociedad española del siglo XVII*, pág. 117.

iglesias desamparadas» [27]. Este problema obsesiona a cuantos escriben de cuestiones de gobierno en España, y aun en nuestros días algunos lo han interpretado como manifestación unívoca de despoblación, al modo que lo entendieron los críticos del siglo XVII. Pero en muchas ocasiones no era más que resultado de un desplazamiento, que llevaba a un grupo rural a abandonar sus viejos techos —en años de penuria, en ocasiones de epidemia, o huyendo de algún señor tiránico—, trasladándose a las ciudades. La despoblación es un fenómeno bien conocido, ciertamente, en el XVII español. Las casas de muchos pueblos se derrumban, también las de algunas ciudades; pero en otras, en cambio, se levantan nuevas o empieza a aparecer el fenómeno del suburbio. Lo cierto es que si, al terminar el siglo XVI, algunas ciudades, como Valladolid, Medina del Campo o Córdoba, han disminuido, las más de las ciudades castellanas crecen en esa centuria, y se conservarán en alza bajo las repetidas crisis demográficas del XVII; en algunos casos, como Madrid y Sevilla, ese aumento es espectacular [28]. La razón, pues, no es un crecimiento absoluto de la población del país, sino una corriente de absentismo ininterrumpida, un abandono del campo, para trasladarse a vivir a la ciudad, fenómeno del que son plenamente conscientes los escritores del XVII, como Sancho de Moncada [29] o como Benito de Peñalosa [30], y al que Lope de Deza confiere gran importancia en la crisis de la agricultura española [31].

Desde el siglo XV en adelante, muy especialmente los países del área mediterránea seguirán siendo, desde luego, hasta las tan diferentes fechas en que en ellos se produce la revolu-

27. *La Junta de Reformación*, pág. 16. Domínguez da diferentes testimonios en este mismo sentido.

28. Carande, *Carlos V y sus banqueros*, t. I, pág. 60.

29. *Restauración política de España*, Discursos I y II, y en especial la referencia de la pág. 49.

30. *Libro de las cinco excelencias del español*, Pamplona, 1629, fols. 170 y sigs.

31. *Gobierno de agricultura*, fols. 21 y 22.

ción industrial —si es que se produce—, áreas de economía agraria, pero, eso sí, bajo la superior presión y aun dirección de los núcleos ciudadanos, cuyo avituallamiento, por un lado, sigue siendo la principal actividad mercantil de la comarca en que están enclavados, y cuyo sistema de cultura rige toda la vida social en torno [32]. Frente a la tradición del campo autárquico y autosuficiente, la literatura nos da la estampa de una vida campestre que depende de las compras en la ciudad, como en el caso de esa joven que en una novela de Tirso nos cuenta, como cosa habitual, que los que viven con ella en el cigarral se han ido a la ciudad «por las cosas necesarias para nuestro regalo» [33]. Incluso cuando, como en el caso del XVII español, las ciudades decrezcan y hasta lleguen a presentar en algunos casos un aire caduco, sobre lo que Domínguez Ortiz ha reunido algunos datos [34], su superioridad sobre el campo se hallará tan firmemente establecida que no perderán nada de su posición preponderante.

El tipo de vida doméstica y burguesa que cunde en el XVII se relaciona con ese predominio. Así nos encontramos con escenas que parecen sacadas de una comedia decimonónica de Bretón de los Herreros: recordamos aquella en que un personaje de Suárez de Figueroa «loaba los entretenimientos domésticos de la noche, el recreo de novelas y varia lección al brasero» [35]. La transformación y auge de las novelas, característicos del Barroco, se enlaza con tales condiciones sociales, que dan a aqué-

32. Cf. Heers, *op. cit.*, pág. 149. Que el consumo ciudadano es el principal aspecto de la economía campesina y el único que mantiene a ésta en una situación favorable, lo sostenía, a mediados del XVII, Martínez de Mata, apoyándose en ello para defender se protegiera a las fábricas de la ciudad: «si se disminuyen los fabricantes en las ciudades, se pierde la labranza y cría que habían de consumir», *Memorial en razón de la despoblación y pobreza de España y su remedio*, en *Memoriales y Discursos*, edición de G. Anes, página 290.

33. *Cigarrales de Toledo*, edición de Víctor Said Armesto, Madrid, 1914, pág. 49.

34. *Op. cit.*, pág. 139.

35. *El pasagero*, cit., pág. 364.

llas un contenido de incidencias familiares para ser leídas en un círculo doméstico. En éste se representan los entremeses y otras producciones semejantes, alguna titulada, como un entremés de Francisco de Avellaneda, *Las noches de invierno;* se organizan entretenimientos y verdaderas tertulias de clase media propios del tiempo [36] y el mercado de lectura se abastece de otras muchas colecciones que responden al carácter de la sociedad ciudadana seiscentesca [37].

Al hablar de la preponderancia que sobre zonas rurales de su alrededor ejercen las ciudades, no pretendemos afirmar una especie de rol paradigmático que se haya proyectado eficazmente, difundiendo unos modos de comportamiento surgidos en aquéllas. Pero sí es indudable que, por una parte, las ciudades ejercieron una función de estimulante respecto al estado económico y respecto a la vida social en general, incluso respecto a las modas, de un territorio circundante, con fuerza mayor o menor según los casos, hecho que en alguna medida depende de la demanda lanzada en su entorno por aquéllas. Las ciudades, sobre todo, fueron un centro de atracción de emigrantes del campo, por muy diversas razones. De lo dicho es una comprobación el hecho del crecimiento de oficios en las ciudades, novedad insistentemente acusada, a pesar de tantos aspectos de crisis en el empleo. Lope de Deza observaba que antes bastaba con que en toda una provincia un solo artesano ejerciera ciertos oficios, de escasa aplicación (un pintor, un dorador, un entallador); ahora, no es así, «habiéndose multiplicado los artífices al paso del gasto y demanda de sus artificios» [38]. En la

36. Pueden verse muchas de estas piezas que viven sólo en una ocasión familiar, en E. Cotarelo, *Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mogigangas*, vols. 17 y 18 de la NBAE.

37. Ejemplos, entre otros muchos, de esta literatura de brasero y no de hogar campesino con chimenea de alta campana, son series como las de Andrés del Prado, *Meriendas del ingenio y entretenimientos del gusto* (BAE, XXXIII); Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, ocho novelitas de carácter familiar y costumbrista, Madrid, 1663; etc.

38. Lope de Deza, *op. cit.*, fol. 26.

ciudad se reúne frecuentemente una población mayor que nunca, que ha conservado una propensión marginal al gasto de otras épocas, en proporción siempre mucho más fuerte en medio urbano que rural; en cualquier caso, a la ciudad optan por acudir, en el XVII, aquellos que tienen qué gastar, como también aquellos que no tienen qué comer. El Consejo Real advierte a Felipe III (1 de septiembre de 1619) que las gentes abandonan sus tierras y lugares y «aquí [en la Corte] se avecindan los unos y los otros, compran casas y las hacen de nuevo muy costosas» [39]. Si esto supuso aumento efectivo de la ciudad, mucho mayor lo fue, sin duda, el causado por las comitivas de desempleados, hambrientos, menesterosos que acudían de fuera al olor de esos ricos que entraban en sus nuevas moradas urbanas. La plebe ciudadana crece por esa atracción considerablemente, como lo sabían —y lo señalaban ya entre las causas de despoblamiento del campo— economistas, consejeros, ministros.

Si este doble fenómeno venía siendo así desde el siglo XIV, se incrementa en sus dos aspectos, en relación con la crisis del siglo XVII, cuyas dificultades, en tantos casos, promovieron el abandono de la tierra y la incorporación al medio urbano de una población campesina que en él podía encontrar, si no remedio, sí paliativos ocasionales y pasajeros a su hambre y su miseria. La presencia de estas gentes de diversa procedencia preocupa al Consejo Real, ante Felipe III, porque supone que «nos han de tener odio y aborrecimiento» [40]: el Consejo adivina que la urbanización produce de ordinario acritud. A través de esos desplazamientos, así como de los grupos de trabajadores y vendedores ambulantes que diariamente acudían de las aldeas próximas a la ciudad, y también por medio de los habitantes de ésta que salían de cuando en cuando a ocuparse de sus fincas, a proveerse de géneros o, simplemente, en busca

39. *La Junta de Reformación*, AHE, V, pág. 23.
40. *Op. cit.*, pág. 24.

de los ya entonces anhelados placeres campestres, la influencia de la vida urbana sobre el mundo rural existe indudablemente. Piénsese en lo que significaba a este respecto en la España del XVII la práctica de reuniones y festejos con ocasión de las dos sesiones anuales de la Mesta, celebradas en lugares de las provincias de Madrid o de Segovia o de Soria, en septiembre, o de Extremadura, en marzo-abril: allí tenían lugar representaciones de comedias y otras fiestas urbanas, en las que se juntaban con abogados, escribanos, oficiales, incluso con el presidente del Consejo de Castilla y su séquito, ganaderos y pastores [41].

Como en todos aquellos momentos en que se pasa a un mayor grado de concentración de vida urbana, los textos, de distinta naturaleza, de toda la época del Barroco nos muestran paradójicamente ciertos datos que parecen hablarnos de un rechazo de la ciudad. De un fenómeno semejante se encuentra ya testimonio en Séneca [42]; algo semejante se observa en los siglos XV-XVI, durante los cuales el gusto por ciertos valores rústicos es, seguramente, prueba de ello. Desde fines del XVI, el hecho se comprueba, fácilmente, con especial fuerza. Pensemos en pasajes de los dos Argensola, el uno condenando a «los vanos ricos y poderosos ciudadanos» —una vez más, la riqueza, aunque fuese agraria, seguía refiriéndose al mundo urbano—, el otro encomiando la vida de aldea por su virtuosa sobriedad, en frases que nos descubren (con anticipación sobre el agrarismo sentimental del siglo XVIII) todo un sentimiento de intimidad burguesa:

> Es la capacidad de la posada
> Angosta; pero, gracias a Dios, nuestra,
> Humilde, pero bien acomodada [43].

41. Debo esta referencia al señor Le Flem, que tan ampliamente está estudiando el mundo social de la Mesta.

42. Cf. el tratado *De tranquillitate animi*, II, 10-13, ed. latina y francesa de «Les Belles Lettres», págs. 77 y 78.

43. BAE, XLII, págs. 287 y 310, respectivamente.

No olvidemos las canciones en elogio de la vida retirada en la aldea, de Enríquez Gómez, apreciando su sencillez y simplicidad, su sosiego y reposo, su virtuosa pobreza [44]. Coincidiendo con esto, sabemos que hay señores y ricos ganaderos y terratenientes que se instalan en pequeños pueblos. Esto tiene seguramente razones económicas —preocupación por mejorar la administración de los propios intereses—, las mismas que inspiraban a Consejos y Juntas a recomendar se promoviera la vuelta al campo de señores y gentes de nivel superior; pero a veces son también casos del cansancio psicológico que la misma vida urbana suscita.

Ya hablamos antes del ideal de una sociedad de aristócratas y agricultores, que va desde los consejeros de Felipe III hasta Montesquieu. Ello inspira —como una sublimación compensadora— ese gusto por la naturaleza que precisamente es el contrapunto de unas gentes que se ven a sí mismas fuertemente urbanizadas. Se llegan a producir ciertas anticipaciones de curioso tinte rousseauniano [44 bis]. Son ésas tan visibles en un Saavedra Fajardo, que llegará a hacer la encendida defensa de la crianza de los hijos por sus propias madres, porque lo contrario niega los derechos de la naturaleza [45]. Pero, de todos modos, si la presencia del mito campesino no es más que una comprobación de lo que decimos, las gentes del Barroco se saben bien instaladas en la ciudad, sinceramente encuentran en ella aquellas ventajas a las que no están dispuestos a renunciar, no admiten —como nos dice Gabriel del Corral— «carecer de todo lo hermoso y vario de una numerosa población por los seguros y desocasionados desvíos del campo» [46]. Es en medio de aquélla donde se produce la cultura que el hombre

44. *Ibid.*, págs. 366 y 369. Hacemos referencia a las canciones II y IV.

44 bis. Grace L. Morley, *Le sentiment de la nature en France dans la première moitié du dix-septième siècle*, Nemours, 1926. Pienso en el hermoso libro que se podría escribir sobre este tema en la literatura española.

45. Empresa I, *OC*, pág. 170.

46. *La Cintia de Aranjuez*, reedición de Madrid, 1945, pág. 126.

barroco estima, donde se produce «la comunicación de los hombres entendidos», como es el caso, según López de Vega, de ese Madrid al que acuden gentes de todas provincias y naciones [47].

Pero no basta con lo que llevamos dicho. Añadiremos que si el Barroco es una cultura urbana, es, sobre todo, una cultura de gran ciudad. Ciudades populosas —aunque no tanto como algunas de ellas en el XVI— existían ya en la Edad Media, pero ahora alcanzan una iniciativa y una fuerza, en la conducción de la economía y de la cultura del país, muy superiores a ningún otro momento anterior. Pensemos en lo que significa la observación de Lope de Deza que antes citamos. El papel de la gran ciudad se refleja en la literatura. Piénsese en la parte que corresponde a Madrid y a otras grandes ciudades en el teatro de Lope de Vega [48]. Y si bien se producirá el testimonio amargado del que no ha logrado imponerse en aquélla —recordemos a Góngora, condenando «al que en Madrid desperdicia sus dineros» (lo cual es una comprobación, por la otra cara, de lo que venimos diciendo)—, lo curioso es el modo y la frecuencia con que se elogia a las ciudades principales en los textos del XVII, en lo que podemos reconocer algo que se relaciona con la situación de la época. Si, al final de la Edad Media, cuando, con la facilidad mayor de los viajes, se repiten las alabanzas a ciudades —como las de Alfonso de Palencia a Barcelona, a Florencia, etc.—, en ellas se destacaba su buena administración, su libre gobierno; ahora, lo que se encomia es la grandeza urbanística, económica, demográfica: eso se dice de Madrid, Sevilla, París, etc. ¿Qué admira el desplazado campesino famélico que, abandonando su medio rural, llega a Madrid? Nos lo dicen múltiples pasajes del teatro, de la novela y muy en especial de la novela picaresca, tan característica en este como en tantos puntos. Pero repárese que no pretendemos

47. *Paradoxas racionales*, cit., pág. 16.
48. Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1940, pág. 100.

con ello hacer creer que una novela nos dé los sentimientos reales de un aldeano que en ella aparezca; mas sí aceptamos reconocer que en ella se traduzca la manera de ver y de estimar las cosas, vigente por lo menos en determinados grupos de la sociedad en que esa novela se produce. «Admiróle —nos dice el autor de *Teresa de Manzanares*— la máquina de edificios, la mucha gente que pisaba sus calles», y el protagonista comenta en algún momento: «como Madrid es tan grande» [49]. Hay quien piensa así: «No era cordura salir de Madrid, adonde todo sobra, por ir a una aldea donde todo falta» [50] (la idealización de la aldea en el Renacimiento ha cambiado de sentido y el mito de lo natural ha tomado otro cariz).

Se estima, justamente, el aire abigarrado, cosmopolita, acomodaticio de Madrid, que se agrava en ese tiempo. En nuestros días, Viñas Mey ha llamado la atención sobre la población heterogénea, en el siglo XVII, de Madrid, con su diversidad cada vez mayor de procedencia y profesiones, formando «un conjunto abigarrado y multiforme, inquieto y desacorde» [51]. Pero en la misma época, se acusa el hecho, una y otra vez, de lo que el caso tiene de admirable: «Babilonia de España, madre, maravilla, jardín, archivo, escuela ...», dice de él María de Zayas [52]. Y Francisco Santos coincide en la referencia: «aquella Babilonia de España» le admira, con «lo real de sus calles y casas», «la grandeza de sus casas» [53]. La multitudinaria concurrencia de gentes es ahora tema de elogio, coincidiendo con ese incremento de vida urbana, fenómeno característico de la sociedad del XVII, de que venimos hablando. Si el propio Fran-

49. *La novela picaresca española*, edición de A. Valbuena Prat, Madrid, 1946, págs. 1.346 y 1.357.

50. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, edición de S. Gili Gaya, CC, I, Madrid, 1922-1923, pág. 124.

51. *Forasteros y extranjeros en el Madrid de los Austrias*, Madrid, 1963, pág. 15.

52. «Amar sólo por vencer», en *Desengaños amorosos*, *OC*, t. II, página 213.

53. *Día y noche de Madrid*, cit., pág. 378, etc.

cisco Santos lo ve así, Salas Barbadillo la llama «patria común» —título que antes sólo a Roma se había dado—, «patria común y madre universal de extrangeros» [54]. Céspedes coincide en una estimación igual [55]. Y Tirso desenvuelve el mismo tema en un amplio encomio que le lleva a una estrafalaria etimología: «madre de todos —como su nombre significa—, mar pacífico para espíritus virtuosos y sossegados, si tempestuoso para inquietos y viciosos», Madrid le admira con su «milagrosa plaza, sumptuosas casas, calles, fuentes, templos, grandezas, pacífica confusión y vasallaje libre» [56].

Fijémonos en la imagen de otro gran centro del Barroco: Sevilla. También un personaje del género declara que aunque «le parecía que hacía la Corte ventajas a todo el mundo ... hallaba en Sevilla un olor de ciudad, un otro no sé qué, otras grandezas ... Porque había grandísima suma de riquezas y muy en menos estimadas. Pues corría la plata en el trato de la gente, como el cobre por otras partes» [57]. De Sevilla había dicho Tomás Mercado: «es la capital de los mercaderes». Se exalta su poder económico: «toda esta arena es dineros», dice Lope (*El arenal de Sevilla*), lo que se traduce en su monumentalidad. Ruiz de Alarcón —*Ganar amigos*— se admira «de sus altos edificios». Sobre todo, se encomia la incomparable animación y diversidad de su multitudinaria población: «plaza universal», donde recala «tanta diversa nación», comenta Lope. «Sevilla, metrópoli de la Andalucía, ciudad populosa y de las más ricas de España», en el elogio de Castillo Solórzano [58], es

54. *Aventuras del bachiller Trapaza*, en *La novela picaresca española*, pág. 1.515; y *El sagaz y sabio Alejandro, fiscal de vidas ajenas*, en *Costumbristas españoles*, I, pág. 155.

55. *El español Gerardo*, cit., pág. 124: «común y general madre de diversas gentes y remotas naciones».

56. *Cigarrales de Toledo*, cit., págs. 197-198.

57. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edición de S. Gili Gaya, CC, t. V, Madrid, pág. 91.

58. *El disfrazado*, BAE, XXXIII, pág. 249.

una y otra vez admirada por aquello que la mentalidad barroca estima: el volumen y cosmopolitismo de su vida urbana:

Si todos en ella viven,
si todos en ella caben,

se comprende que le llene de asombro a Agustín de Rojas, que la llame «amparo de gente extraña», «archivo de gentes varias» [59], análogamente a como el anónimo autor de *Estebanillo González* la exalta en tanto que «auxilio de todas las naciones» [60], hallando en ella una libertad de vida que se comprende atraiga a los jóvenes; esto último es lo que destaca Céspedes [61]. Aun en los momentos críticos del XVII, Sevilla seguirá siendo lo que Braudel ha escrito refiriéndose a su fase de esplendor, cuando aquélla se presentaba como un «polo» febril y excepcional de crecimiento: «Séville c'est une façon de sentir, de vivre, d'agir, de jouer ... » [62].

En otro medio tan característicamente urbano como Toledo [63], también un pícaro nos dice de sus correrías algo semejante: «anduve de una calle en otra embelesado, mirando la riqueza de los mercaderes, sus grandiosas tiendas» [64], mientras hay quien lo admira por «sus eternos edificios» [65]. Ese mismo personaje de Jerónimo Yáñez de Alcalá que hemos visto callejear por Toledo nos declara también haber considerado en otro momen-

59. *El viaje entretenido*, cit., págs. 197-198.
60. Edición de J. Millé, CC, I, pág. 189.
61. *El soldado Píndaro*, cit., pág. 303.
62. «Réalités économiques et prises de conscience: quelques témoignages sur le XVI^e^», en *Annales*, 1959, pág. 735.
63. La «relación» de Toledo, recalcando ese aspecto urbano, dice, en respuesta al cuestionario ordenado por Felipe II, que es de observar cómo al acabar la jornada de trabajo no se ve entrar por las puertas de la ciudad ni un solo labrador, ni un solo apero de labranza. *Relaciones de los pueblos de España, Reino de Toledo*, edición de C. Viñas Mey y R. Paz, Madrid, parte III, pág. 506.
64. Jerónimo Yáñez de Alcalá, *El donado hablador*, BAE, XVIII, página 503.
65. Navarrete y Ribera, *Los tres hermanos*, BAE, XXXIII, pág. 369.

to que, en Segovia, «por su noble caudaloso trato hallaría alguna comodidad en que ganar de comer, por haber oído decir que era verdadera madre de forasteros, y que como tan rica a todos ampara y recibe con amigables brazos» [66]. También de Segovia, esta vez por boca de María de Zayas, la ciudad recibe el elogio de verse «tan adornada de edificios ... enriquecida de mercaderes» [67]. Cellorigo, además de destacar la monumentalidad de su plaza y señalar otras cosas afortunadas, admira en Valladolid «los nuevos edificios que en ella hay» [68]. De Zaragoza alguien pondera «la hermosura de las calles y dilatación de los edificios» [69]. Las loas de escritores teatrales valencianos ponen de relieve en su ciudad valores equivalentes. En obra que sobre Madrid y otros centros urbanos contiene observaciones semejantes a las ya recogidas, se hace este comentario de París: «admiróle su grandiosa población y aquella multitud de gentes, oficios, artes y trajes, tantos y en tanto número, que es una de las cosas grandes de Europa» [70]. Más allá aún, de Malinas, Céspedes recuerda que «las casas son magníficas, las plazas son grandes y anchurosas las calles» [71].

Sociológicamente, uno de los aspectos que se han señalado siempre como característicos del Barroco nos confirma su condición urbana: la ostentación como ley que rige en todo el área de esa cultura. Ahora bien, la ostentación es ley de la gran ciudad, en una sociedad con régimen de privilegios. Allí puede darse el lujo y riqueza de los trajes, el número y opulencia de banquetes y comidas, los soberbios y suntuosos edificios, la multitud de criados, la riqueza de los menajes domés-

66. *Op. cit.*, pág. 1.310.

67 *La burlada Aminta y venganza del honor*, en *Novelas amorosas y ejemplares*, t. I, Madrid, 1948, pág. 83.

68. *Memorial sobre la política necesaria...*, cit., fol. 5.

69. Este testimonio de Gracián Serrano ha sido recogido por Domínguez Ortiz, *op. cit.*, pág. 38.

70. Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros que llegan a la Corte*, Costumbristas españoles, t. I, pág. 55.

71. *El soldado Píndaro*, pág. 367.

ticos —«en la Corte de España, donde los menajes de las casas son tan costosos y ricos», comenta Almansa [72]—; en definitiva, es todo cuanto admira como espectáculo de una ciudad fray Benito de Peñalosa [73]. En una sociedad con grandes diferencias en la estratificación, la distinción social alta se basa en el poder de disponer sobre una gran masa de bienes y personas. En el medio rural, por la escasa densidad de su población y el carácter estable de esta última, todos son conocidos y no es necesario un despliegue bien aparente de posibilidades para demostrar que se pertenece al nivel de los distinguidos; pero en el anonimato de la gran ciudad —de ese carácter nos ocupamos en el capítulo anterior— se impone la ley del gasto ostentoso para ser reconocido como tal. También en su mencionado escrito a Felipe III, el Consejo Real ponía de relieve la abrumadora ley de la ostentación que rige en la capital, recalcando su lado negativo: en ella se vive «con las leyes de la opinión, olvidada la de naturaleza que se contenta con lo moderado, que es lo que luce y dura» [74]. Pero las gentes ciudadanas del Barroco están más por el lucimiento ostentoso. Y hay que reconocer que ese mismo carácter ostentativo del Barroco nos pone en claro su conexión con problemas de un régimen social de privilegios, con el enmarcamiento urbano del mismo y con los caracteres masivos que esa manifestación social presenta.

Pero también aquí se impone una precisión: no sólo la ciudad, ni siquiera la gran ciudad, condiciona la aparición del Barroco, sino que éste va unido a la ciudad que ha perdido su libre iniciativa municipal y se ve convertida en un núcleo administrativo, incorporada y gobernada desde el Estado. El Ba-

72. *Cartas*, II (16 mayo 1621), pág. 30.

73. *Libro de las cinco excelencias del español*, Madrid, 1626, página 161.

74. *La Junta de Reformación*, pág. 29. Felipe IV, en su carta a las ciudades, toma medidas contra las demasías de la ostentación (*ibid.*, pág. 390). Rousset, en su obra que tantas veces hemos mencionado, dedica parte de un capítulo a «L'ostentation», págs. 219 y sigs.

rroco es un producto urbano en el ámbito de las extensas concentraciones políticas, construidas en torno al poder monárquico, en los pueblos europeos. Si Roma alcanza, con sus pintores y arquitectos, la relevancia que ha sido señalada, convirtiéndose en la «ciudad espectáculo» típica del Barroco [75], no podemos dejar de tener en cuenta que ello se produce en el marco de la monarquía eclesiástica y como reflejo de su grandeza. Del papel tan decisivo de Madrid no es necesario hablar, porque todos lo destacan en primera línea. Pero incluso de París —que, desde posiciones diferentes, Huyghe y Francastel minimizan—[76], a pesar del tan comentado rechazo que hizo de Bernini y dejando aparte los elementos barrocos de sus arquitectos —ahí está, precisamente, Versailles—, no podemos dejar de tener presente lo que supone su influencia sobre el teatro, y no sólo sobre el teatro de Hardy, ni siquiera de Corneille, sino del mismo Racine, en el que tan fuerte dosis de barroco se conserva todavía [77].

Esto se explica porque a la creación política de las monarquías barrocas se corresponde la nueva función de la ciudad capital [78]. De esa monarquía, de la que en su tiempo Eugenio de Narbona pide que el príncipe se asiente «en gran ciudad y en la mitad del reyno» [79], la capital es un elemento imprescin-

75. V. L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, pág. 87.

76. Por un desenfoque hoy insostenible, esto es, por no acertar a ver lo que sucedía en otros países, que hoy se estima también sucedía en Francia, R. Huyghe dijo que el Barroco era un arte provinciano, descentralizador y hostil a la monarquía («Classicisme et Baroque dans la peinture française au XVII^e siècle», *XVII^e Siècle*, núm. 20, París, 1953). Francastel reconoce la parte que corresponde a la monarquía francesa, que, cuando italianiza, en el XVII, barroquiza, pero no aprecia debidamente la posición de París, a causa de tomar en cuenta, y además de modo un tanto arbitrario, la parte únicamente de las artes plásticas. Cf. de este autor el artículo citado en la nota 14 y «Baroque et Classicisme: histoire ou tipologie des civilisations?», *Annales*, enero-marzo 1959, págs. 142 y sigs.

77. Ph. Butler, *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine*, París, 1959.

78. Cf. mi obra *Estado moderno y mentalidad social*, t. I, parte I, cap. II, pág. 149.

79. *Doctrina política y civil*, Toledo, 1621, núm. 286, fol. 102.

dible, con su función predominante en el orden artístico, económico, político, social. La «Europa de las capitales», ha llamado con acierto Argan a la Europa barroca de la primera mitad del XVII [80].

Esa ciudad-capital es, por de pronto, una aglomeración populosa, de ordinario la más poblada de todas las ciudades en el país y la que muestra un crecimiento más rápido en la época. Ejemplo, ese Madrid que, pese a la situación de decadencia en general, pasa de tener alrededor de 15.000 habitantes al empezar el siglo XVI, a multiplicarse por diez en la segunda década del siglo barroco [81]. Se trata de un fenómeno del que se tiene clara conciencia en la época y que preocupa y asusta. Las Cortes, a comienzos de la centuria, protestan de ese desproporcionado aumento y piden medidas para cortarlo. Bartolomé Leonardo de Argensola escribe sobre el tema [82]. Ya nos es conocida la liberal opinión de Sancho de Moncada, y también otros meditan sobre tan inquietante hecho [83]. Mientras, grupos que llevan la iniciativa en aspectos importantes de la vida social en la época procuran que se lleve a cabo ese proceso de concentración: así sucede con los que andan en negocios financieros [84].

80. Tal es el título de su obra sobre el arte de la época, publicada por Skira; cf. págs. 34 y sigs.

81. Domínguez Ortiz, *op. cit.*, págs. 129 y sigs.

82. *De cómo se remediarán los vicios de la Corte y que no acuda a ella tanta gente inútil*, BN, ms. 8.755. Fue esta materia sobre la que la Administración desplegó mucha actividad. Varios documentos se recogen en *La Junta de Reformación*, AHE, V.

83. Fernández Navarrete (*Conservación de Monarquías*, Discurso XIV: «De la despoblación por venirse mucha gente a vivir a la Corte») sostiene que ésta aumenta «con deformidad y demasía», relacionándolo con el afán de ostentar grandeza a que antes aludimos (cito por una edición de 1805, págs. 74 a 77; la obra fue escrita en 1612 y publicada en 1625). Saavedra Fajardo observa que, entre otras, la Corte es causa principal de la despoblación, lo que se debe a «la pompa de las cortes, sus comodidades, sus delicias, la ganancia de las artes, la ocasión de los premios» (Empresa LXVI, *OC*, edición de González Palencia, Madrid, pág. 510).

84. Por ejemplo, banqueros, mercaderes, funcionarios, etc. Cf. mi obra citada en la nota 78, t. I, pág. 150.

Este fenómeno tan decisivo para la formación de la cultura barroca nos hace comprender la estimación de Suárez de Figueroa: «todo es miseria lo que no es palacio» [85]: esas palabras expresan la estimación general de la concentración ciudadana y cortesana a que responde el Barroco, como cultura ligada al complejo de intereses de la monarquía y de los señores.

La expansión de la gran ciudad es un hecho que se impone, en directa dependencia del complejo de intereses a que responde. En *La Dorotea* se habla de un personaje fantástico que puede pensar en cómo se dará un arbitrio para que «Madrid sea tan grande como París, juntándole con Xetafe» [86]. En la literatura laudatoria sobre Madrid que se publica en el XVII, se sabe que no es capital tan grande como otras de Europa, y así González Dávila sostiene que, como Corte, no tiene ni exceso ni demasía, siendo por esa razón ejemplo de templanza y de otras virtudes, dando los siguientes datos: posee 399 calles, 14 plazas y 10.000 casas [87]. Cincuenta años más tarde, Núñez de Castro, si concede que en lo exterior algunas ciudades tengan más gran ornamento, mantiene que en el interior de sus casas no hay quien se le iguale, y si no puede sustentarse del propio suelo —abandono del ideal medieval de la autosuficiencia—, se sirve y abastece de muchas partes, posee en abundancia alimentos o comidas y bebidas, así como variedad de telas, adornos de trajes, con precios que no son los más caros de España, y si ofrece menos diversiones que otras capitales, tiene más atractivos, aparte de lo que significa en ella el cultivo de la comedia; no es la ciudad de mayor población, pero es la que más conviene a una gran Corte; posee, nos dice,

85. *El pasagero*, pág. 70. En otro pasaje escribe que en la Corte no se puede andar con miserias: «eso es bueno en la villa, donde es prudencia reparar hasta en la herradura, hasta en el clavo» (págs. 285 y 286).

86. *La Dorotea*, cit., II, IV, pág. 163.

87. González Dávila, *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid*, Madrid, 1623, pág. 11.

400 calles, 16 plazas y 16.000 casas, con más de 60.000 vecinos (cantidad, esta última, completamente fantástica) [88]. Esa diferencia de diez mil a dieciséis mil casas hay que tomarla como un mero indicio —sin valor estadístico ninguno— del avance que debió darse en materia de construcción. El madrileño del Barroco o el visitante de ese tiempo, por mucho que cultive la imaginación, sabe que París es mucho más grande que su ciudad y así lo daba por supuesto el arbitrista de *La Dorotea.* Pero aun así cabe un amplísimo margen para celebrar el crecimiento de la capital. Tal vez porque el teatro, como alguna vez hemos dicho, lleva a cabo la gran campaña de propaganda en favor del sistema social de la monarquía barroca, Lope —por ejemplo, en *La villana de Getafe*—, Tirso de Molina —en *Los balcones de Madrid*—, etc., exaltan ese crecimiento de la capital, que no se interrumpiría ni cuando la Corte lo abandonara, seguramente por la provisionalidad del hecho. Una carta de Pedro García de Ovalle nos da un testimonio vivo del auge de la capital: «Cuando V. S. vuelva no ha de conocer a Madrid, según las cosas que cada día se van haciendo, así edificios como prados» [89]. Salas Barbadillo, por su parte, hace un comentario cuya coincidencia en la estimación con el anterior es significativa: «Suspéndeme infinito y justamente me suspende, el ver en Madrid tanto edificio nuevo y luego ocupado; nacerle cada año nuevas calles y las que ayer fueron arrabales, hoy son principales y tan ilustres que aquí la elección es ociosa, porque todo es igual» [90]. Céspedes, sin embargo, fue quien nos dejó escrito un curioso, incomparable pasaje acerca de cómo se había ido produciendo esa expansión

88. Núñez de Castro, *Libro histórico-político. Sólo Madrid es Corte y el Cortesano en Madrid,* ms. 1.675, fols. 9, 11, 24.

89. Sánchez Cantón, *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626),* Madrid, 1935, pág. 35. La carta había sido publicada en apéndice a las *Relaciones* de Cabrera de Córdoba, Madrid, 1857, págs. 620-622.

90. Citado por Ch. V. Aubrun, «Nouveau public, nouvelle comédie a Madrid au XVII^e siècle», en el volumen misceláneo *Dramaturgie et société,* París, 1968.

de la capital de la monarquía hispánica. Es difícil encontrar, cualquiera que sea su grado de hipérbole, un testimonio más claro de cómo la conciencia de la época apreció un proceso de lo que se juzgaba vertiginosa urbanización, dominando sobre el alrededor campesino. Con el nuevo traslado de la Corte a Madrid, dice Céspedes, «poco a poco se fue extendiendo y ampliando, hasta llegar casi a la grandeza y esplendor en que la vemos; con que todas sus cosas tomaron nuevo ser, porque los muy apartados campos de sus contornos se convirtieron en vistosas calles, los sembrados en grandes edificios, los humilladeros en parroquias, las ermitas en conventos y los egidos en plazas, lonjas y frecuentes mercados» [91]. Expansión, pues, de la ciudad-capital, como una mancha de urbanización que rápidamente se expande, absorbiendo el espacio rural en torno; expansión hacia arriba que da lugar a que en las ciudades del Barroco se admire —en coincidencia una vez más con los tiempos modernos— la altura de sus construcciones. Edificios de los que se comenta —según hemos visto reiteradamente en textos citados— que cada vez son más elevados, aspecto éste del crecimiento vertical de la ciudad del XVII que el sociólogo e historiador L. Mumford ha relacionado con la escasez y encarecimiento del espacio urbano, a causa de la opresión que sufre por las nuevas fortificaciones y cuarteles que la circundan y dominan [92].

En esa capital —puede ser también el caso de ciudades que por su importancia tengan un carácter de capitalidad sobre alguna extensa comarca— aparecen los fenómenos políticos y administrativos, económicos y sociales, que bajo el régimen estatal de las monarquías modernas encuentran en esas aglomeraciones medio adecuado para desarrollarse: la formación del absolutismo y de sus recursos represivos militares, la burocracia, la economía dineraria, la concentración de la propie-

91 *Historias peregrinas y ejemplares*, pág. 354; el pasaje citado corresponde a *Los dos Mendozas*.

92. *La cité à travers l'histoire*, París, 1964, pág. 457.

dad con una nueva concepción «privatística» de la misma; la erosión de los sistemas tradicionales de estratificación social y su inicial sustitución por una imagen dicotómica de pobres y ricos (esto último ha sido señalado con especial énfasis por F. Braudel), las tensiones subversivas, etc., etc.

En el interior de la gran ciudad y en conexión con lo que acabamos de decir, se difunde también una zona de anonimato cada vez más extensa, de manera que si en la administración y gobierno de la ciudad y en la vida de sus ciudadanos ha tenido lugar una grave pérdida de libertad, los individuos, al hallarse inmersos en ese medio anónimo, han ganado una libertad negativa o de exención de controles, especialmente de aquellos que se fundan en vínculos personales.

El lado negativo, que tanto se hace resaltar, es un aspecto esencial de la libertad del anonimato urbano y masivo en el XVII. Hemos indicado ya el incremento que en el XVII tomó el bandolerismo, que, dentro de su relevancia en la época, venía de una directa e ininterrumpida raíz antigua. Otra cosa es lo que ahora queremos señalar: el crecimiento de la delincuencia en el ámbito de la ciudad, fomentada y amparada por las condiciones que ésta ofrece, aunque se levanten contra las manifestaciones variadamente delictivas los resortes represivos más eficaces del poder público. En las *Cartas de jesuitas* son frecuentes testimonios como los siguientes: «Muertes violentas tenemos cada día, además de las enfermedades, que este año han sido tantas que ha muchos que tal cosa no se ha visto en Madrid» [93], y más adelante se dice: «son muchas las muertes violentas de este año» [94]. Las *Noticias de Madrid (1621-1627)* dan varias veces noticias de individuos ejecutados por ladrones [95]. Los *Avisos* de Pellicer son insistentes y hasta terroríficos en este tipo de noticias: «no hay mañana que no amanezcan o heridos o muertos, por ladrones o soldados; ca-

93. *Cartas de jesuitas* (20 octubre 1637), MHE, XIV, pág. 203.
94. *Cartas de jesuitas* (6 agosto 1639), MHE, XV, pág. 311.
95. Edición de González Palencia, págs. 88, 152, 154 y passim.

sas escaladas y doncellas y viudas llorando violencias y robos, tanto puede la confianza que tienen los soldados en el Consejo de Guerra»; o también: «estos días anda sangriento este lugar de robos y muertes ... Las cosas están de forma que de noche no se puede salir, sino muy armado o con mucha compañía». Todavía insiste en ello: hay tantas violencias «en tanto grado, que ni hay qué comer, porque de miedo no vienen provisiones a la Corte, temiendo estos excesos» [96]. En los *Avisos* de Barrionuevo no tiene menos volumen y gravedad este tipo de noticias, de las que ofrecemos aquí algunas: «no se puede vivir de ladrones que a mediodía se entran en las casas a robar», «han preso por ladrones muchos clérigos» —y luego da algunos nombres, referencia que repite, muy semejantemente dos años después (recordemos la coincidencia con el bandolerismo eclesiástico que hemos visto señalaba en Nápoles Villari)—; «andan ladrones como moscas», escribe en otra ocasión, y en la misma carta vuelve a decir, hacia el final, que, entre tantos presos por ladrones, hay muchos nobles y clérigos; el vicario de Madrid permite a los jueces seglares que prendan y sustancien las causas contra los eclesiásticos que encuentren implicados en robos; vuelve a decir que en Madrid se roba a mediodía por «infinitos ladrones», «de donde a cada paso se ven mil muertes». Aún debemos añadir un comentario muy severo, para comprender el caso: «Desde Navidad acá se dice haber sucedido más de ciento cincuenta muertes desgraciadas de hombres y mujeres, y a ninguno se le ha castigado» [97].

96. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXI, pág. 21 (31 mayo 1969); XXXII, pág. 103 (30 julio 1641); *ibid.*, pág. 283 (1 julio 1642).

97. *Avisos*, BAE, CCXXII, pág. 13 (25 octubre 1656); *ibid.*, págs. 16-19 (8 y 15 noviembre 1656); *ibid.*, pág. 63 (23 febrero 1657); *ibid.*, pág. 191 (5 junio 1658) y passim. La truhanería debía ser semejante en ambos lados: junto a las noticias truculentas que, como lamentación sobre el estado de la ciudad, repite Barrionuevo, comenta también en una ocasión en que los perseguidos dan muerte a unos alguaciles y a un alcalde: «Allí me las den todas, que esta gente hace tantos desafueros con la vara en la mano que no me espanta de nada que les suceda» (BAE, CCXXI, pág. 303; 9 agosto 1656).

Y es que de tiempo atrás la conexión de esta gente del hampa con personajes influyentes era ya conocida: fuentes de la época hablan del favor que reciben ladrones, facinerosos y gentes revoltosas, hasta el punto de que hay quien señale que es «la licencia de delinquir heredada de las riquezas».

La numerosa, advenediza y compleja población de Madrid —fenómeno que se repite en todas las capitales— es causa, más que de una mera cuestión de orden público, que, desde luego, también la plantea gravemente, de toda una cuestión política: «se liga como factor de desorden a las cuestiones y contiendas políticas que agitaron el reino y aun a los problemas de orden internacional, pues, como era lógico, esos elementos indeseables se ponían al servicio de quien les pagare, y al surgir los antagonismos y discusiones del siglo XVII (oposición de validos, pugnas entre unos y otros ministros y privados), los contendientes encuentran en aquéllos abundante material de revuelta para excitar el descontento público y promover motines, a pretexto de la carestía de los abastos, al servicio de su causa» [98]. Pellicer da cuenta del pánico que cundió por Madrid al correr la noticia de que esa chusma iba a asaltar Palacio. (Observemos que ya en ese momento la cuestión de la «carestía de las subsistencias» va adquiriendo su carga revolucionaria que conservara hasta la Revolución de 1868.)

El número de estas referencias (que podríamos multiplicar, desde luego), la variedad de su procedencia, la disparidad del carácter de las fuentes de las que tales noticias proceden —desde conformistas y mantenedores del Gobierno, como los jesuitas, hasta escritores disconformes y hostiles al mismo, como Barrionuevo— y finalmente el amplio plazo que comprenden (sólo las aquí reunidas pasan de veinte años), nos hacen comprender que no se trata de un fenómeno esporádico,

98. Viñas Mey, «La estructura social-demográfica del Madrid de los Austrias», *Revista de la Universidad de Madrid*, IV, núm. 16, 1955, págs. 476 y 477.

coyuntural, pasajero, dentro del sistema. Va unido a éste, responde a las características de la estructura política, social y económica del XVII —y se da, por tanto, no sólo en España, sino fuera (París, Roma, etc.)—, lo que es suficiente para hacernos ver que alguna relación guarda con el régimen que fraguó la cultura del Barroco. Si antes vimos que tensiones de más amplio radio estaban en la base de la formación de unos nuevos resortes culturales que pudieran dominarlas, esta relajación que se produce dentro de las grandes ciudades o capitales, tal y como en ellas empieza a desenvolverse la vida en términos de anonimato, colabora también en el proceso histórico de formación de la cultura barroca como instrumento de contención de las consecuencias perturbadoras que iban anejas a tal proceso.

Pero, además del lado que acabamos de contemplar, el fenómeno de concentración demográfica, en las condiciones en que se producía durante el siglo XVII —y que luego no harán más que acentuarse— y dadas las características que adquiere, presenta otra consecuencia. Ese régimen de anonimato urbano supone, bajo tales supuestos, una libertad negativa. No sólo se relajan los controles de represión jurídica, que el régimen político de la época procura reforzar —aunque sea con medios gravemente reprobables—, sino que se relajan no menos los controles sociales de la convivencia. Ya vimos en el capítulo anterior que una de las razones que se tenían para querer descongestionar Madrid era que se pudiera saber quién era cada uno. En la gran ciudad barroca normalmente se es un desconocido, y si ello puede incitar a un relajamiento que lleve al crimen, puede dejar a otros de más exquisita sensibilidad en la libertad, quizá rica a veces, pero siempre difícil, de la propia soledad.

En definitiva, viene a ser esta otra una libertad de estar solo. La aglomeración física de las gentes en la gran ciudad, provocando una insuperable dificultad de conocimiento y relación interindividual, trae consigo un distanciamiento de per-

sona a persona, crea en torno a cada uno un cinturón de aislamiento. El hacinamiento multitudinario de la urbe engendra, en fin de cuentas, soledad. Un pensador de la época acertó a comprender esta situación: Francis Bacon escribió: «magna civitas, magna solitudo» [99]. Cuanto mayor es la ciudad, mayor es la soledad de la vida que rodea al individuo.

Probablemente esa vivencia de la insalvable distancia a que quedan de uno los demás está en la raíz que condiciona el desenvolvimiento del tema de la soledad en el Barroco. Dejando aparte el ensayo de Montaigne sobre el tema, es obvio referirse a poemas tan conocidos en la literatura barroca como *Las soledades* de Góngora o *La solitude* de Th. de Viau, aunque sean diferentes entre sí, coincidentes, no obstante, en el tópico que les sirve de base. La riqueza del tema de la soledad en la poesía española del XVII —de la que precisamente el poema gongorino no es de los que más ofrecen— se puede comprobar en el estudio que le dedicó Vossler [100]. Llega a convertirse en un tópico de la literatura, que penetra también en la novela, con las *Soledades* de Jerónimo Fernández de Mata (1639) o Cristóbal Lozano y sus *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1652 —repetida la edición en 1662) [101]. Claro que en la mayor parte de esos casos, y especialmente en los poemas que acabamos de citar, se parte de una presencia de la cuestión en la realidad histórico-social de la época, para darle un tratamiento literario desviado, de inspiración estoica. Quien hace un planteamiento acorde con la situación es López de Vega: en la aldea, «no es posible el vivir allí un hombre a su albedrío», porque la intromisión de los demás le oprime y la austeridad del solitario levanta una irritada y maligna curiosidad que le cerca a todas horas, mien-

99. *Essays, Of Friendship*, edición del texto inglés y traducción de M. Castelain, París, 1948, pág. 134.

100. *La soledad en la poesía lírica española*, Madrid, 1941.

101. G. Formichi, «Bibliografia della novella spagnola seicentesca», en el volumen misceláneo *Lavori ispanistici*, serie III, Messina-Florencia, 1973.

tras que en la Corte su mayor ventaja es que «ni en la bondad ni en la maldad, como no sea cosa muy descollada, se repara» [102]. El autor siente, pues, la soledad de la gran ciudad y capta su aspecto favorable: esa libertad negativa de sentirse a solas, en la que se afirma el individualismo del hombre moderno.

Esta situación de relativa exención de control, en las circunstancias del siglo XVII, había de traer consigo, por de pronto, una mayor medida de relajación de costumbres en la ciudad barroca, tanto debida al simple hecho del aumento numérico de las gentes y correspondiente confusión en su procedencia, como a la consiguiente expansión del anonimato, bien conocida en toda situación de concentración masiva. Es fácil ver surgir así la inclinación hacia las formas de «desviación» en la conducta que las alteraciones sociales acarrean. Los *Avisos* de Pellicer y los de Barrionuevo, en la forma adecuada a un público anónimo, al que los gacetilleros destinan sus colecciones de noticias, dan abundante información de costumbres poco edificantes en Madrid —acerca de las de Roma o París, no es necesario insistir—. Las obras de teatro dan por supuesto un ambiente de tales caracteres —por ejemplo, en comedias de Lope como *La viuda valenciana, Los melindres de Belisa, El anzuelo de Fenisa, El acero de Madrid,* etc.; de Tirso, de Moreto, del mismo Calderón, etc., se podrían citar otras muchas—. Buen número de ellas podrían ponerse bajo el título de una escabrosa comedia francesa que se estrenó años atrás: *Lorsque l'enfant paraît.* Temas mucho más escandalosos son tratados por algunas piezas de la época[103]. Felipe IV, preocupado por la corrupción de costumbres que presenciaba a su alrededor, tuvo el propósito, según sus panegiristas, de limpiar

102. *Paradoxas racionales*, edición de E. Buceta, Madrid, 1935, página 15.

103. Constandse, en *Le Baroque espagnol et Calderón de la Barca* (Amsterdam, 1951, págs. 45-47), cita varias de ellas, como el *Elogio del cuerno* de Hurtado de Mendoza y *El marido flemático* de Quiñones de Benavente.

la Corte al comienzo de su reinado. Almansa da la noticia de que «a algunos señores ha mandado salir de la Corte a hacer vida con sus mujeres y a otros que las traigan»; por otra parte, «échanse de Madrid los hombres y mujeres de vida escandalosa» y es, en un comienzo, tan severa esta actitud que «no hay quien se atreva a vivir escandalosamente» [104]. Es bien sabido que poco después la vida madrileña llegaría a su más bajo nivel de moral privada y pública. También el *Sumario de las nuevas de la Corte* hace saber a los lectores las reprimendas del rey a personajes conocidos, generalmente por andar amancebados; nada menos que al Almirante, por razones semejantes, le advierte: «ni andéis en compañías que os estorben entrar en Palacio» [105]. Bien poco después, desde las relaciones sexuales hasta los negocios administrativos conocían una muy amplia relajación. La cuestión dará lugar a la consabida polémica, tan repetida después en muy diferentes circunstancias, entre gentes de criterio liberal o de sentimientos reaccionarios, sobre los aspectos moralmente favorables o desfavorables de la época. Como ejemplo del agrio debate que sobre el caso se dio, podemos citar, aunque sean un poco tardías, la obra acusadora de P. Galindo [106] y la respuesta, comprensiva para su presente, de F. de Godoy [107].

El efecto de esas maneras más libres que engendra la ciudad populosa —«la entretenida y peligrosa asistencia de las grandes y populosas ciudades» de que habla Céspedes [108]— se proyecta en todos los órdenes, entre ellos, en el político. El

104. *Cartas* (mayo-julio 1621), págs. 19, 31, 35.

105. A continuación de las *Cartas* de Almansa, en la edición citada, página 345.

106. *Verdades morales en que se reprehenden y condenan los trages vanos, superfluos y profanos, con otros vicios y abusos que oy se usan, mayormente los escotados deshonestos de las mugeres*, Madrid, 1678.

107. *Breve satisfacción a algunas ponderaciones contra los trajes, que sin más fin que el de ser acostumbrados usan las mujeres en España*, Sevilla, 1684. Si la primera obra tiene más de 350 págs., esta respuesta no pasa de 38.

108. *El español Gerardo*, pág. 170.

aumento de las posibilidades de información, la quiebra (parcial al menos) de los modos tradicionales de pensar que los viajes, el trato cosmopolita y el desarrollo de energías individualistas han provocado, contribuyen a vigorizar, en ese medio masivo de las ciudades barrocas, la fuerza de la opinión, como ya vimos. Al referirnos a la opinión, hemos de reconocer enseguida la presencia de las discrepancias; por tanto, de las críticas adversas a la tradición, a la autoridad, a lo establecido. Favorecidas por el ambiente encubridor del anonimato, se acentúan y agravan las manifestaciones de oposición, de revuelta.

La ciudad es, por antonomasia, el medio conflictivo del siglo XVII, aunque las dificultades de abastecimiento, los excedentes demográficos, etc., lleguen del campo. Si el siglo XVI, a pesar del repentino ensanche del mercado, había podido hacer frente a las nuevas necesidades, mejorando la alimentación de las poblaciones, al terminar la centuria el hecho se invierte y la situación alimenticia empeora, hasta el punto de que el hambre, aliada de la peste y de la muerte, diezma los países del Occidente europeo y arruina a las gentes, que no pueden colocar ni emplear la fuerza de sus brazos ni apenas mantenerse con sus ya escasos productos. La falta de cereal y la elevación de su precio —en proporción muy superior a su misma escasez (ese fenómeno que después se llamaría ley de King)— azotó especialmente a las ciudades. Por este aspecto económico, al que se añaden otros no menos graves y de modo muy dramáticamente espectacular el de las pestes ligadas al hambre, la ciudad es, por antonomasia, el lugar problemático de la época barroca. El problema de la falta de trigo, de la carestía y escasez de alimentos, no es en el campo donde más agudamente se observa, sino que tiene en la ciudad su reflejo más perceptible. «No olvidemos —recomienda Braudel— cuando cae el telón del siglo XVI, el carácter dramático de la cuestión del trigo en el Mediterráneo. Las ciudades, trabajadas por la miseria, se muestran amenazadas, bien sea la Roma de Clemen-

te VIII, bien el Nápoles del Duque de Osuna. Crisis que va a durar. La revuelta de Palermo en 1647, ¿no será consecuencia de la espantosa carestía de 1646?» [109]. El repertorio de ciudades que conocieron sangrientos sucesos provocados por la crisis económica que soportaban se podría ampliar fácilmente, y en especial, dentro de la Península, con nombres tan relevantes en la época barroca como los de Sevilla, Lisboa, Córdoba, Madrid, Barcelona, Valencia, etc.

En la ciudad barroca se dan, no ya las violencias que enfrentaban a unos bandos familiares o profesionales con otros, en la baja Edad Media, sino que empiezan a formarse, y más de una vez a estallar, movimientos de oposición y de subversión, los cuales afectan al orden político y social. Esas tensiones, aunque luego puedan tener su reflejo en el ámbito rural circundante, germinan principalmente en las ciudades grandes. Con ello se relacionarán ciertos aspectos críticos y dinámicos de la cultura barroca. Pero sobre todo en el campo se pueden dar y se dieron reiteradamente durante el XVII convulsiones violentas, que podían ser vencidas por tropas armadas, como más de una vez sucedió, sin amenazar las bases mismas del sistema. Hoy han sido muy estudiadas. Recordemos los libros de Porchnew y de Mousnier [110]. Cabría añadir otras: las «alteraciones» andaluzas, recientemente investigadas por Domínguez Ortiz [111] y, como cierre del siglo, la gran subleva-

109. *Op. cit.*, pág. 469 de la 1.ª edición. Este párrafo, comprendido en una de las partes de la obra que han sufrido mayor alteración en la segunda edición de la misma (París, 1966), ha sido suprimido en ésta (cf. I, págs. 545 y sigs.), porque el autor ha cambiado sus ideas acerca del papel del trigo siciliano en la crisis alimenticia de mediados del XVII. De todos modos, el fondo de la cuestión sigue siendo, en términos generales, el mismo; por eso hacemos nuestro el pasaje tal como aparecía en la edición primera. Sobre los graves disturbios sicilianos, cf. H. G. Koenigsberger, «The revolt of Palermo in 1647», en *Estates and revolutions: Essays in early modern European history*, Cornell University Press, 1971, págs. 253 y sigs.

110. Tengamos en cuenta los datos que hemos recogido en el capítulo primero.

111. *Alteraciones andaluzas*, Madrid, 1973.

ción campesina de Valencia [112]. Pero esto es otra cosa: se trata de estallidos, sin organización, sin programa, sin futuro. Es en las ciudades donde los movimientos subversivos tienen que prender para que asuman un carácter de revuelta prerrevolucionaria y amenacen, no a unas u otras personas, sino a todo un sistema. «La suerte de las sublevaciones campesinas se decidía en las ciudades», concluye Porchnew [112 bis]. La clase de los poderosos, y a su cabeza la monarquía, necesitaban construir, basado en sus intereses solidarios, un régimen capaz de reaccionar, con el empleo de las armas, desde luego, pero mucho más hondamente creando todo un repertorio de medios de acción sobre los comportamientos sociales de los individuos, en tanto que miembros de grupos; esto es, creando toda una cultura. También ésta, y por las mismas razones a las que debía su eficacia, puestas a la inversa, ofrecería al poder político recursos de represión y de mantenimiento del orden que no se habían empleado hasta ese momento.

Propio de la ciudad barroca es el emplazamiento en su cinturón de cuarteles que como vigorosas tenazas puedan sujetarla. En la ciudad del XVII se reúne un abundante número de pordioseros, vagabundos, pícaros, ganapanes, ladrones, etc., etc., amplia gama de tipos de toda una extensa subcultura desviada, la cual pertenece a las condiciones del Barroco. En las ciudades —observaba el P. Mariana, respecto a su tiempo— hay siempre gentes dispuestas a la violencia y a la novedad, a fin de trocar su pobreza por la riqueza de los otros [113]. Así, correlativamente, la cultura barroca surgirá como conjunto de resortes para superar las fuerzas de desviación o de oposición que se dan en la sociedad de la época. Si, como ha escrito Barber, «en todas las sociedades, pasadas y presentes, los que están en la parte superior del sistema de estratificación tien-

112. F. Montblanch, *La segunda germanía del reino de Valencia*, Alicante, 1957.

112 bis. *Op. cit.*, pág. 153.

113. BAE, XXXI, pág. 542.

den a establecerse en las zonas metropolitanas, donde es probable que se realicen las funciones sociales más altamente valoradas» [114], esto es muy claramente aplicable a la ciudad del siglo XVII: los poderosos habitan en ella y desde ella promueven el desarrollo de una cultura barroca en defensa de sus intereses; los de abajo se incorporan al medio urbano, los unos porque favorece sus posibilidades de protesta —que, desde luego, es en él donde mejor pueden ejercerse—, los otros porque es allí donde los resortes culturales del Barroco les presentan vías de integración.

En la ciudad barroca se levantan templos y palacios, se organizan fiestas y se montan deslumbradores fuegos de artificio. Los arcos de triunfo, los catafalcos para honras fúnebres, los cortejos espectaculares, ¿dónde se contemplan, sino en la gran ciudad? En ella existen academias, se celebran certámenes, circulan hojas volantes, pasquines, libelos, que se escriben contra el poder o que el poder inspira. En ella se construyen —gran novedad del tiempo— locales para teatros y acuden las gentes a representaciones escénicas que entrañan la más enérgica acción configuradora de la cultura barroca. En esos términos, la creación moderna del teatro barroco, obra urbana por su público, por sus fines, por sus recursos, es el instrumento de la cultura de ciudad por excelencia.

114. *La estratificación social*, trad. cast., México, 1964, pág. 382.

Capítulo 5

UNA CULTURA CONSERVADORA

Si toda sociedad supone la puesta en común de unas creencias, de unas aspiraciones y de unas pautas de comportamiento a través de los cauces de socialización adecuados a las condiciones de aquélla, quiere decirse que con esta función socializadora se lleva a cabo una actividad de impresión y de fijación en las mentes de una imagen de la sociedad, establecida de antemano. En tal sentido, los medios de socialización que se dirigen a una masa para hacerla participar de tal imagen social, tienen, en su función integradora, un carácter conservador. Se persigue difundir y consolidar la imagen de la sociedad, establecida en apoyo de un sistema de intereses, con la pretensión de conservar su orden. Los factores de socialización que se emplean en operar sobre las masas son de suyo conservadores [1]. Dado que la cultura barroca, como luego veremos más ampliamente, se desenvuelve como un conjunto de factores de tal naturaleza, quiere decirse que de su propia función derivaba su carácter conservador. Lazarsfeld y Merton, además de señalar el conservadurismo como uno de los caracteres de todo tipo de cultura vulgar y masiva, han insistido en que, dados los instrumentos y personas con que están de ordinario organizados los medios masivos de comunicación, contribuyen con su intervención como tales al mantenimiento del sistema social

1. Barbet, *op. cit.*, pág. 291.

y económico establecido [2]. Es inútil aclarar que la fuerza y la eficacia que los medios técnicos de *mass-communication* han alcanzado hoy, no guardan relación ninguna cuantitativamente, y, por consiguiente, en gran medida, tampoco cualitativamente, con los lejanos barruntos de técnicas de manipulación masiva en el XVII. Pero en su nivel no se puede negar a éstas tal carácter —que podemos hacer resaltar bien, comparándolas en cambio con usos y medios de épocas precedentes—. El lejano nexo entre procedimientos del Barroco y de nuestros días es suficiente para que la comprobación del conservadurismo de unos refuerce la constatación del de los otros.

Sin embargo, en una situación histórica concreta como la que se dio a comienzos del siglo XVII en España, a consecuencia de la fuerza con que el afán innovador había irrumpido y había sido estimado en amplias capas de la población urbana [3], puede darse un resultado en apariencia paradójico. Puede presentarse el caso de que, precisamente para obtener resultados eficaces de signo conservador sobre la mentalidad de la muchedumbre que se agita en las ciudades, haga falta contar con la atracción de lo nuevo. Esto es, que haya que servirse de la fuerza de la novedad para consolidar un sistema establecido, lo cual puede tener lugar en una doble dirección: o bien desviando el impulso a favor de lo nuevo hacia esferas de la vida colectiva en las que una innovación no sea peligrosa para el futuro, o bien aceptando presentar bajo aspectos nuevos la tradición heredada. Todo ello, claro está, sin dejar de realizar una activa campaña, frente al espíritu innovador, que acabe con su prestigio, por lo menos entre los sectores sociales cuya adhesión importa más.

La novedad, cuya erosión sobre la sociedad estamental en

2. «Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada», *Comunicación*, núm. 2, págs. 254 y 257.

3. Cf. mi obra *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*; en especial la primera parte: «La estimación de lo nuevo», págs. 27-110.

el siglo XVII no deja de actuar, se condena, sin embargo, en términos generales y en cuanto que novedad. Lo que no quiere decir que no se acepte, se defienda y hasta se exalte allí donde pueda no ser amenazadora y donde las masas se puedan satisfacer con ella, sin peligro para el orden. En este terreno, por el contrario, la apelación a las novedades es uno de los resortes eficaces de la cultura barroca y como tal lo estudiaremos en otro capítulo, con la necesaria amplitud.

La novedad en la vida social se rechaza. De ahí la tendencia a atribuir el gusto por la misma a ciertos grupos que, en una sociedad dada —en este caso, la de la época barroca—, soportan una cierta nota adversa, una mayor o menor descalificación (por ejemplo: a los ignorantes, a los pobres, a los jóvenes, a las mujeres, o a ciertos grupos extraños, como puede ser el de los indios u otros pueblos, etc.) [4]. Lope achaca reiteradamente ese gusto a la masa de no distinguidos que se hace oír por todas partes:

> ... El vulgo siente
> con baja condición las novedades [5].

Novedad es cambio; por consiguiente, alteración, y, en fin de cuentas, un encadenamiento de trastornos. Equivale, pues, a una amenaza contra el sistema establecido, por lo menos cuando afecta a los aspectos fundamentales del mismo. Se explica así la ilusión que, en contrapartida, naciera entre las masas populares, en el triste hacinamiento de las ciudades del

4. Cf. *ibid.*, pág. 97.

5. *El duque de Viseo*, acto I. Otro ejemplo en *El caballero de Olmedo*, acto III:

> Fue siempre bárbara ley
> seguir aplauso vulgar
> las novedades ...

o también en *Porfiando vence amor*, acto I:

> el vulgo, inclinado a novedades.

siglo XVII; esto es, el anhelo de cambio por parte de quienes no podían sentirse solidarios de un sistema en cuyos beneficios tenían tan escasa participación. Bajo esa inspiración, las masas, en muchos casos, como hoy se nos está dando a conocer, pretendieron, incluso por la violencia, llegar a la transformación o sustitución del sistema. Se comprende, entonces, que fuera ésta una inclinación vigilada y controlada por quienes se hallaron interesados en el mantenimiento y conservación del orden vigente.

En otra ocasión hemos dicho que la palabra «conservación» expresa la cuestión central para los moralistas y políticos de la época [6]. El problema está en que, como advierte, en correspondencia con su tiempo, un escritor de nuestro XVII, Gabriel del Corral, «toda novedad es peligrosa» [7]. Las fuerzas de emulación, de oposición, están, por todas partes, en acecho, según entiende el hombre del Barroco, y hay que «conservarse» frente a su acometida adversa. Esto —según piensa el hombre barroco— es un planteamiento válido en la esfera del Estado, de la sociedad y del individuo [8]. La famosa consulta del Consejo a Felipe III, de 1 de febrero de 1619, la convierte Fernández Navarrete en materia de comentarios que extiende a través de cincuenta Discursos, cuyo tema central es el título mismo de la obra: *Conservación de monarquías*, tal es el problema de los expertos [9]. Ese mismo título se repite más tarde (1648) en la obra de fray Francisco Enríquez, en la que en nombre del principio conservador se levanta contra la inexperta plebe —una prueba más de la interna tensión de los grupos en la época—.

6. Cf. mi estudio «Moral de acomodación y carácter conflictivo de la libertad (Notas sobre Saavedra Fajardo)», recogido en mi vol. *Estudios de historia del pensamiento español*, serie III, Madrid, 1975.

7. *La Cintia de Aranjuez*, edición de Entrambasaguas, Madrid, 1945, página 125.

8. Cf. mis estudios sobre Gracián y Saavedra Fajardo, en el vol. cit. en la nota 6.

9. Publicada en Madrid, 1625.

La conmoción que en la conciencia pública había de producir el agotamiento de las esperanzas nacidas en el siglo XVI sobre los destinos de la monarquía y de la sociedad españolas, al compararlas con la vivencia de la penosa situación que cada uno contemplaba a su alrededor, muy acusadamente en el interior del complejo hispánico, desde los últimos años de esa centuria, agudizada todavía más a medida que el tiempo transcurría, dio lugar a que se formara el mito del movimiento natural de auge y declive de los imperios que con frecuencia hallamos formulado en la literatura del siglo XVII. Para hacer comprender la difusión del tema en los escritores políticos, recordemos alguno de los pasajes menos conocidos. López Bravo asegura que «los imperios y las leyes (aunque Platón y Moro más sueñen) se envejecen como todo; tiene determinada la naturaleza que ninguna cosa dure o sea eterna: todas reciben mudanza con el tiempo» [10]. El tacitista Eugenio de Narbona, en prólogo de su obra dirigida a Felipe IV —el rey barroco por excelencia—, apoyándose en la experiencia de gobierno de este mismo rey, escribe: «las repúblicas se acaban y son llevadas (como todas las cosas naturales) del raudal del tiempo y de la mudanza» [11]. Ante lo cual sólo cabe intervenir —y hay que intervenir enérgicamente— para dilatar el plazo. No cabe esperar más; de los cuerpos políticos, por la inestabilidad de la Fortuna —condición natural insuperable— y por el ineliminable margen de imprudencia en la acción humana, nos dice Suárez de Figueroa, no hay «ninguno perpetuo, ya que en largo curso de años se corrompe, no obstante cualquier buen orden que se le haya aplicado al principio» [12]. La tesis llega hasta los aledaños del trono, la repiten ministros y consejeros. En el documento de 1 de febrero de 1619, el Consejo Real advierte a Felipe III: «las ciudades, los Reinos y las monar-

10. *De rege et regendi ratione*, Madrid, 1627.
11. *Doctrina política y civil*, Madrid, 1621.
12. *Varias noticias...*, fol. 19.

quías perecen, como los hombres y las demás cosas criadas». Es la tesis a que acuden regímenes de un autoritarismo alienante, cuando las cosas empiezan a andar mal, a fin de descargarse de culpa ante la opinión, pero es también un amargo estimulante para excitar a un rey a la acción: «los Reinos se mudan, mudándose las costumbres» [13], añade el Consejo, lo cual deja muchas posibilidades en la mano gobernante, si se decide a actuar. El verso rotundo de Calderón se encargó de propagar esta versión, en la que se conjugan una actitud disculpadora de fracasos imposibles de ocultar, de pérdidas de todo tipo que se sucedían desde tiempo atrás, con la llamada a una última posibilidad de movimiento restaurador en esa crisis del Barroco:

> ... ¿Pero qué firme estado,
> al paso que otro crece, no declina?,

lo que implicaba una teoría general de la decadencia política, imputable a la incontenible marcha de lo fortuito:

> a una breve fácil vuelta
> se truecan las monarquías
> y los imperios se truecan
> (*La gran Cenobia*).

Por eso no cabía más que una actitud conservadora, tratando de mantener las cosas en su orden, reduciendo todo lo posible el desmoronamiento del sistema vigente con que el tiempo amenazaba. El problema de la monarquía española, dice el Consejo Real a Felipe III (4 de mayo de 1621), es la «conservación del todo», cosa que «se mira tan peligrosa y aventurada» [14]. Cellorigo, en muy temprana fecha, concibe ya el programa que contiene su *Memorial* con estas palabras, que su

13. *La Junta de Reformación*, AHE, V, pág. 30.
14. *Ibid.*, pág. 69.

obra lleva en subtítulo: «útil restauración a la República de España». Ello quiere decir que su actitud es la de tratar de conservar una monarquía que puede venirse abajo, razón por la cual, en la tercera parte de su *Memorial*, insiste en la idea de que hay que procurar atenerse a remedios que no hagan peligrar un agravamiento del mal, a la manera con que los médicos se contentan con paliativos que vayan manteniendo al enfermo, cuando de la aplicación de remedios decisivos pudiera quedar amenazada la vida del paciente. Sancho de Moncada, ante la situación que presencia, se da cuenta de que el problema es la «conservación de España»: «A muchos parece eterna la Monarquía de España por su grandeza, pero mucho se habla de su peligro en todas partes»; advierte que, sin embargo, no cabe «seguridad», puesto que en todo caso «las Monarquías son tan mortales como los hombres, que es la Monarquía muchos hombres y todos mortales» [15]. Si la prudencia es la virtud barroca por excelencia, suma de las virtudes para cualquier político o moralista de la época, equiparada a la razón en el pensamiento de los mismos, quienes la poseen son «conservación del mundo», dice Suárez de Figueroa [16]: la función por antonomasia de la prudencia es conservar. En el preceptista máximo del uso barroco de esa virtud básica— nos referimos a Gracián— encontraremos el principio en que se formula la actitud que tratamos de definir: «es mucho más el conservar que el conquistar» [17]. En una de las *Cartas de jesuitas*, de 13 de octubre de 1637, se dice: «la máxima de la gloria

15. *Restauración política de España*, cit., págs. 2-4. Sobre Sancho de Moncada, en la obra anónima que publicó González Palencia, *Noticias de Madrid*, se consigna un comentario curioso, recogido ya por P. de Gayangos en *Cartas de jesuitas* (MHE, XIV, pág. 248): «El doctor Moncada, el capón, tan conocido por sus arbitrios impresos sobre la restauración de España, ha hecho un papel muy docto en esta materia, probando con varias razones que, dado que alguno supiese hacer plata, no convendría al servicio de S. M. que la hiciese» (7 noviembre 1637).

16. *Varias noticias...*, fols. 143 y sigs.

17. *El criticón*, edición de Romera Navarro, t. II, pág. 267.

y de la reputación consiste en conservarse» [18]. «El principal oficio del príncipe es conservar sus estados», según sentencia de Saavedra (Empresa LIX). Así pues, en esta «razón conservatriz» del Estado, como alguno la llama, hay que ver una actitud general.

Esta actitud conservadora se produce como reacción por parte de los grupos que, a pesar de todo, habían mantenido de hecho un importante nivel de predominio, respondiendo a la presión de los cambios iniciados precedentemente en la que nos bastará con llamar aquí alusivamente «época del Renacimiento». Ciertamente que —y de ello hemos hablado otras veces largamente— las transformaciones sociales de los siglos XV y XVI habían difundido en la población urbana —con especial fuerza en Castilla, que había contemplado tan grandes novedades— el gusto por lo nuevo. Pero lo cierto es que, décadas más tarde, antes de que el XVI termine, nos encontramos con que un absolutismo monárquico, informador de todo el régimen político, se levanta para cerrar el paso a los cambios sociales y políticos y mantener enérgicamente los cuadros estamentales de la sociedad. Tenía que ser así en la medida en que, como se sabe, «una función esencial del sistema de estratificación en una sociedad es la función integradora» [19]. Había que mantener, con el mayor rigor posible, el sistema de estamentos, cuya ordenada estratificación garantizaba la defensa de la sociedad tradicionalmente organizada. Y para ello, dándole eficacia actual, había que revitalizar la tabla de valores, con sus niveles de diferenciación, cuya vigencia, esto es, cuya aceptación por todos en el seno de la sociedad podría permitir la integración en ésta de los grupos masivos con que ahora había que contar. Para ello, lo primero era mantener, fortalecida, la propia ordenación estamental, cuya imagen era un valor fundamental en apoyo del sistema. Una manifestación de lo que

18. MHE, XIX, pág. 220.
19. Barber, *op. cit.*, pág. 17.

decimos se encuentra en el interés con que en el Barroco se conserva, por lo menos como principio, la tesis tradicional de que los géneros literarios se corresponden con unos valores determinados, y unos y otros con unos personajes socialmente definidos. Se mantiene la adecuación entre género literario y condición social de los personajes que en ellos se presentan: la tragedia —mundo de lo heroico— se ocupa de señores; la comedia —ajena a los valores heroicos— es cosa de gente común, de ciudadanos, dirá alguno [20]. Continuando este planteamiento veremos después qué sentido tiene la aparición en el teatro español, y, derivadamente, en el francés, de la tragicomedia.

Vamos a ver un curioso aspecto de contracción social que pone de relieve lo que es la época. En la fase de movilidad social vertical que, en cierta medida, fue el siglo XVI (sin que se presentara en él como un movimiento general, claro está, pero sí reconociéndola como vía de medro, en considerable número de casos singulares, o de elevación en la escala social), hay que aceptar que los estudios habían sido puerta de acceso a niveles superiores. Ello indujo a muchos pueblos, en donde se hallaron dirigentes capaces de estimar tal fenómeno favorablemente, a instalar para sus hijos estudios de gramática y humanidades, con los que o se podía pasar, en algunos casos, a la universidad, o, por lo menos, aspirar a oficios más prestigiosos y productivos. De ello hicimos mención en nuestro libro *Estado moderno y mentalidad social* y en algún otro escrito. Es un fenómeno interesante en nuestro siglo renacentista. Pues bien, en la crisis del Barroco se quiere cerrar, o dificultar, por lo menos, esa vía de cambio de nivel, en primer lugar para evitar la conmoción que una reiteración en número apreciable de ascensos estamentales podía traer consigo, en segundo lugar porque cuando esa vía se emprende, se hacen estudios y luego no se «medra» como se espera, se produce

20. Suárez de Figueroa, *El pasagero*, pág. 50.

un estado de descontento y hostilidad, conveniente de evitar lo más posible en la tensa situación del XVII. Por eso, en conservación de la sociedad tradicional, cerrando en lo posible las puertas de escape, y en mantenimiento de un espíritu de conformidad en el ámbito de los pueblos, el Consejo Real recomienda a Felipe III (1 de febrero de 1619) que en pueblos y lugares pequeños donde en fechas recientes se han instalado estudios de gramática, que se supriman, porque con la facilidad que su proximidad permite, muchos labradores envían a ellos a sus hijos y los sacan de sus ocupaciones, en las cuales nacieron y se criaron y a las cuales deben destinarse; y luego, tampoco aprovechan en los estudios y quedan la mayor parte ignorantes, por la razón, entre otras, de que no hay buenos maestros para tantos. Se repite petición similar en algún escrito más, y en los *Capítulos de Reformación* (10 de febrero de 1623), Felipe IV, para evitar, según declara, que se difundan esos estudios de mala calidad, en los que no se puede salir bien enseñado —«y assí muchos no passan a los estudios mayores y pierden el tiempo que han gastado en la latinidad, que empleado en otras ocupaciones y ministerios hubiera sido más útil a la República y a ellos»—, dispone que no pueda haber estudios de gramática en villas determinadas, y aun con dotación de rentas suficientes [21].

Si desde el siglo XV y en el XVI el estudio es un camino de ascenso en la estratificación social y si, a pesar de todo, nunca lo dejaría de ser por muchas trabas que se le pusieran, es necesario encontrarse en las condiciones sociales del XVII para que alguien llegue a dar por sentado que se utilice, independientemente de lo anterior, como un medio de sujeción y represión. Ese abogado sevillano Chaves, que ya nos es conocido, ante la nutrida población penitenciaria que llenaba, según sabemos, la cárcel de Sevilla, queriendo librar a su ciudad

21. *La Junta de Reformación*, AHE, V, págs. 28 y 452-453 (cf. también pág. 386).

de la tacha de que muchos de sus individuos se hallaran encerrados en ella, supone que la mayor parte son extraños, porque en Sevilla «no sólo la gente principal, sino la popular y oficiales de harto poco caudal y hacienda, crían sus hijos con un dómine y lo tienen dentro de su casa» [21 bis]. Someter a los hijos a una disciplina de estudio no es vía para que suban a más, sino modo de apartarlos de los focos que siembran desorden y frente a los cuales el poder trata de jugar con recursos de violencia o de configuración cultural, según los casos, que logren vencer su resistencia a la integración. Sólo un escritor metido de lleno en las condiciones sociales de la época del Barroco podía pensar que poner a estudiar a los hijos era principalmente una eficaz solución represiva. Pero, dejando esto que no es más que un inciso ciertamente curioso, volvamos al tema de los controles de la movilidad social ascendente, cuya contención se recomienda en la inquieta sociedad del XVII, y esa recomendación es una de las ideas que componen la mentalidad barroca.

Hay que procurar, se dice, que cada uno siga en el puesto que un orden tradicional y heredado le tiene asignado. Hay que reducir los casos de paso de un nivel a otro, los cuales, en términos absolutos, no se pueden eliminar en ninguna sociedad, pero sí se pueden dificultar y reducir, actuando sobre todos los procedimientos y vías de ascensión que se ofrezcan indiscriminadamente a grupos de individuos que pudieran llegar a ser numerosos.

La aceptación del sistema de sumisión a las dificultades de cambio de jerarquía en la sociedad, conforme el orden estamental lo exige, se sublima como un valor moral de la más elevada estimación. «Tanto será uno más ruin, cuanto en las obras se apartare más de su estado y obligación, que el día de hoy tan poco se advierte», sostiene Luque Fajardo [22], y sus palabras pre-

21 bis. «Relación de la Cárcel de Sevilla», cit., col. 1.364.

22. *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, edición de M. de Riquer, t. II, pág. 37.

tenden decir que la única manera de merecer un alto aprecio es atenerse a los deberes del propio e invariable estado. Todas las maldades de la codicia insaciable proceden de faltar a esa ordenación: «todas, es cierto, concurren —piensa Suárez de Figueroa— en quien no halla contento ni quietud en cualquier estado o condición, constituyendo su fin, no en lo que tienen, sino sólo en lo que pretenden tener» [23]. Por eso se repite con frecuencia que sólo es feliz aquel que permanece en su puesto, según un principio de integración característico de la sociedad tradicional. «El medirse en el estado propio, contento con él, hace mucho para la quietud», advierte F. Santos, quien apoya, significativamente, su pensamiento en un refrán popular, de sabiduría arcaica: «zapatero solía ser — vuélveme a mi menester». Procediendo así, «acudiendo cada uno a su ejercicio, está todo quieto y en paz». Y cuando una norma semejante se asume desde dentro, interiorizándola en la conciencia de cada uno, el sistema alcanza su máxima solidez y la plenitud de sus virtudes: «la fortuna no me dio más bienes que los que os he dicho, pero con ellos vivo quieto y gustoso, oigo y callo y así gozo del mundo» [24]. Tales tesis se explanan, como en ninguna otra parte, en el teatro, ligado a la propaganda del sistema monárquico-señorial [25]. En ese sentido tiene razón Vossler al escribir: «El allanamiento romántico de las diferencias es algo en absoluto ajeno al espíritu de la escena española. Todo lo contrario, la vinculación de las cosas, estados, sentimientos y valores divinos y temporales sólo es imaginable aquí en severa gradación jerárquica» [26].

No sólo hay que ver en esto un eco de un estado precedente que se continúe en el XVII. Cuantos en alguna medida se encuentran, aunque sea críticamente, comprometidos en la con-

23. *Varias noticias...*, fol. 109.
24. *Día y noche de Madrid*, cit., págs. 417 y sigs., y 434.
25. Desenvolvemos este aspecto en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972.
26. *Lope de Vega y su tiempo*, pág. 305.

servación de la sociedad barroca, mantienen la vigencia del esquema estamental, no solamente los literatos, ni tampoco los escritores teatrales solos. He insistido en otro lugar sobre este punto de conservación del orden tripartito estamental, dentro del marco de la sociedad del XVII, aunque señalando que era la base necesaria para que sobre ella germinaran los fenómenos de descomposición y fragmentación, cuya aparición se observa [27]. Daremos aquí un testimonio claro, y especialmente valioso por su autor, de esa subsistencia de la ordenación tradicional: Cellorigo nos habla de los tres órdenes, «el uno de eclesiásticos y los otros dos de nobles y plebeyos, los cuales el Príncipe ha de disponer de manera que no se muden, que no se alteren, cofundan ni igualen, sino que cada uno conserve su lugar, su orden, su concierto, de suerte que con diversas voces hagan consonancia perfecta» [28].

En todas las esferas hay que mantener esa rigurosa distribución. El político ha de tenerla presente en las cargas y servicios que exija de los individuos, en los derechos y libertades que les reconozca. Por su parte, el poeta, como el pintor, ha de dar a las personas su «decoro» estamental —esto es, su ambiente y maneras— según la condición social del grupo a que pertenecen, «atribuyendo al sabio dichos y hechos de tal, y al rústico palabras y hechos de rústico, trate el letrado de su facultad, y el pastor de sus ganados, el Príncipe de su gobierno, y el vasallo de su familia, el señor mande y el esclavo obedezca», evitando aquellas manifestaciones que «son impropias del estado de la persona» —así lo explica un típico preceptista barroco [29]—. Pero si sobre esto se insiste tanto, es porque una nueva fuerza se mueve en el seno de la sociedad que empuja para echar abajo esa construcción. También, considerándolo así, Cellorigo previene contra la tendencia de los espa-

27. *Estado moderno y mentalidad social*, t. II, págs. 3 y sigs.
28. *Memorial*, cit., fols. 41 y 42.
29. Carballo, *Cisne de Apolo*, t. II, pág. 121.

ñoles, que se pretenden «igualar en todo a todos, pervirtiendo el orden natural», orden «por el cual es muy cierto y sin duda que unos nacieron para servir y obedecer y otros para mandar y gobernar» (tal vez, sorprendido de sus propias palabras, el autor rechaza expresamente la tesis de la servidumbre natural de Aristóteles, temeroso de que se le interprete de tal manera) [30]. Los textos que repiten, en nuestro XVII, tesis semejantes son numerosísimos, tratando de contener el posible y amenazador desmoronamiento de un orden social contra el que muchas veces esos mismos autores escriben.

La medida que se reputa como principal para contener el posible desmoronamiento del orden social en que ha de apoyarse la monarquía —imagen que, como hemos dicho, traduce la vivencia de crisis en la época— tal vez sea la de que se mantengan hereditarios los oficios y correlativamente los niveles sociales de los individuos. Un escritor que se ocupa del desarreglo de la economía y de los trastornos sociales en que aquél repercute, Cristóbal Pérez de Herrera, pide que se procure «encaminar a muchos que sigan los oficios de sus padres» [31]. Sirviéndose una vez más del testimonio de Suárez de Figueroa, encontramos que éste —dándonos uno de los primeros ejemplos de presentar paradigmáticamente a los chinos, antes de que se llegue al mito fisiocrático del siglo XVIII— propone que se siga la práctica de aquéllos de obligar a los hijos a seguir la ocupación de los padres, lo que promueve afición al gremio y habilidad en la profesión [32]. El afán de inmovilizar el orden lleva a extremos —propios de un romanticismo antes de hora— de sostener que España debe conservar su traje nacional y no admitir el extraño, como dice Castillo Solórzano [33].

30. *Memorial*, fol. 16.
31. *Discurso al Rey*, cit., fol. 23.
32. *El pasagero*, pág. 32.
33. *Aventuras del bachiller Trapaza*, en *La novela picaresca española*, página 1.486.

Ahora bien: la manera que se juzgaba como más eficaz en todas partes de afianzar definitivamente ese orden de la sociedad era atribuir a la sangre las determinaciones estamentales. Toda Europa se apoya todavía entonces en ese principio que en nuestro Barroco se enuncia una y otra vez como principio constitutivo del orden social. A través de la sangre actúa la naturaleza y, por detrás de ésta, Dios. Las sociedades jerarquizadas de la Europa barroca se apoyan en esta escala [34].

Al mismo tiempo que se produce este fenómeno de revigorización del régimen estamental, nos encontramos con una economía que vuelve a quedar sometida —por efecto indirecto de la crisis y por consecuencia directa de la política de los príncipes— al predominio de la propiedad territorial, en manos de antiguos o de nuevos señores —estos últimos convertidos a una mentalidad influida por modos nobiliarios—. Esa economía podía ambientar muy favorablemente una vigorosa y organizada reacción contra los cambios sociales. Hay una interacción patente entre las estructuras de la sociedad que se pretenden salvaguardar, el complejo de mitos y valores en cuya propagación se emplean muy diversos medios y las formas económicas en cuya supervivencia se basa el sistema. El principio estamental de esas formas socioeconómicas se puede considerar enunciado en unas palabras de Pérez de Herrera que se repiten frecuentemente, con una u otra redacción, en tantos escritores: hay que asegurar «a cada uno conforme a su calidad lo que conviene, en vestidos, comidas y ajuares» [35]. Es lo mismo que exigían los nobles franceses reunidos en la asamblea de Troyes, en 1651, renovando peticiones anteriores, de 1614, etc.[36]; es lo que se escucha por toda Europa; lo que daba la estampa de

34. Cf. Mousnier, *Les hiérarchies sociales de 1450 à nos jours*, París, 1969.

35. *Discurso* cit., fol. 16.

36. Mousnier, Labatut y Durand, *Problèmes de stratification sociale: Deux cahiers de la noblesse (1649-1651)*, París, 1965.

un mundo tradicional, conservado todavía hasta en Inglaterra [37], pero que en ésta empezaría enseguida a borrarse [38].

Sin embargo, procediendo con un mínimo rigor histórico, ¿podemos quedarnos en lo dicho? Con el montaje de todo ese aparato defensivo para la conservación del orden tradicional, ¿no se había conseguido otra cosa que mantener inmóvil la situación, restaurándola en aquellos aspectos que habían sufrido mayor erosión durante la crisis renacentista? Realmente, la tesis de que los hombres de fines del XVI habían tenido que practicar la liquidación del Renacimiento, sostenida por L. Febvre [39], ¿hemos de aceptarla en un sentido pleno? Seguramente no. La sociedad conservadora llevaba dentro de sí elementos que se le habían incorporado en el albor de la modernidad; su restauración tenía que hacerse combinando las supervivencias con trazos nuevos. Por eso el Barroco, por muy medievalizante que de un lado sea, es, por otro lado, incluso más moderno que el siglo anterior (Europa conocería una experiencia parecida con el Romanticismo, del que el Barroco en más de un aspecto viene a darnos una anticipación).

Cuando en el capítulo primero hablamos de las tensiones internas de la sociedad, señalamos la tendencia a la formación de una capa intermedia. Volvamos ahora a tocar el tema desde otro ángulo visual. En el Barroco se procura la consolidación de ese estadio intermedio, pensando que de ello se sigue consolidar el orden, al modo que, más tarde, en el XVIII, Montesquieu y sus seguidores, e, inspirándose en ellos, todo el grupo de la nobleza agraria y de tipo medio, apoyaron la tesis de que había que mantener el ideal de la medianía, como recurso que asegurarse el mantenimiento de las fuerzas conservadoras. Fue ya tesis de un Pascal: «rien que la médiocrité n'est bon ...

37. Laslett, *Un monde que nous avons perdu: Les structures sociales préindustrielles*, París, 1969.

38. Cf. Ch. Hill, *El siglo de la Revolución*, Madrid, 1972.

39. Cf. su contribución al volumen colectivo *Le préclassicisme français*, al que ya nos hemos referido, trabajo cuyo título es «La chaîne des hommes».

c'est sortir de l'humanité que de sortir du milieu» [40]. Hay que advertir que, para que haya un término medio, han de haber dos extremos, que, por tanto, la medianía conserva el orden diferenciado. Por eso, en Cellorigo podemos leer: «no hay cosa más perniciosa que la excesiva riqueza de unos y la extrema pobreza de otros, en que está muy descompasada nuestra república, ansí por las muchas fundaciones de mayorazgos, que cada día se hacen, como por el uso de los censos, con que se engrandecen unos y se pierden otros. Y aunque no sería bien decir que todos hayan de ser iguales, no sería fuera de razón que estos dos extremos se compasasen; pues el quererse todos igualar es lo que los tiene más desconcertados y confundida la república, de menores a medianos y de medianos a mayores, saliendo todos de su compás y orden, que conforme a la calidad de sus haciendas, de sus oficios y estado de cada uno debieran guardar» [41]. El Anónimo a Felipe IV —quizá de 1621—, que consideramos inspirado en Cellorigo —aunque seguramente no es obra personal suya—, hace la defensa ante el rey de ese grupo de los medianos «que son los que se ven acosados de unos y otros y *los que sustentan a todos*» [42]. Es poco menos que una opinión común en escritores y políticos [43]. Si recordamos lo que antes hemos leído en Cellorigo contra la tendencia de igualación, comprenderemos los fundamentos que en él tiene, como en todo pensamiento conservador, la defensa de la *mediocritas*. Es la característica de cuantos hacen la defensa y apología de una vida mediana.

Claro que esto que acabamos de decir significa, en su complejidad, un planteamiento nuevo en la conservación del orden social, implica un cierto cambio en ese mismo orden, guardándose lo esencial. Tengamos en cuenta el parentesco ideológico

40. *Pensées*, cit., t. I, págs. 147-148.
41. *Memorial* cit., fols. 15 y 16.
42. *La Junta de Reformación*, AHE, V, pág. 246.
43. Ya hemos hecho referencia en el cap. I a la idea generalizada de fortalecer un estadio intermedio.

que esa línea doctrinal tiene con un pensamiento como el de Montesquieu, representante del compromiso de la mediana nobleza terrateniente con los ricos de origen no noble. Viéndolo así, cabe aceptar que lo posible fuera que, de todos modos, lo que llegara a cambiar en la monarquía absoluta y en la economía agraria señorial de comienzos del XVII, resultara ser mucho más y con más radicales alteraciones de hecho que las transformaciones acontecidas en los cien años precedentes a la etapa que aquí consideramos.

Hemos prestado ampliamente atención a los fenómenos de erosión de la sociedad tradicional, en otro lugar, como ya hemos recordado [44]. Tenemos, pues, que remitirnos a lo dicho allí. Añadiremos ahora, tan sólo, algunos datos que nos permitan comprobar el sentido general de lo que ya hemos sostenido, reforzándolo con lo que de nuevo traemos a estas páginas. Hemos visto, en lo que antecede, los claros términos en que Pérez de Herrera se atiene al patrón tradicional. Pero hay algo más en él, que se introduce en su exposición como inadvertidamente. Sabido es que la concepción tradicional de los estamentos presentaba una división tripartita, sujeta siempre al mismo esquema: sacerdotes, guerreros, labradores, y que, correlativamente, a estos tres grupos se les identificaba con tres órganos del cuerpo humano, colocados de más alto a más bajo, según una multisecular metáfora, aceptada como si fuera expresión directa del mundo natural [45]. Pues, como buen testimonio del estado de erosión de esta imagen de la sociedad en las mentes de su tiempo, Pérez de Herrera nos da a entender que el orden jerárquico estamental se ha transformado de tal manera que en la imagen del mismo, sacada del cuerpo humano, ya los guerreros no son los brazos ni los labradores los pies; con un cientificismo derivado de su formación médica y que el autor reputa perfectamente comprensible para sus lec-

44. *Estado moderno y mentalidad social*, t. II, págs. 19 y sigs.
45. Cf. E. Lousse, *La société d'ancien régime*, 2.ª ed., Lovaina, 1952.

tores, los labradores, ganaderos, oficiales y trabajadores son el hígado («que envía por las venas mantenimiento a todos»), y los grandes, títulos, caballeros y gente noble y rica son el estómago, ya que en él, con el calor natural, se hace la digestión y se cuecen los alimentos, formándose la sustancia que los médicos llaman quilo [46]. En esta alegoría que ahora se nos propone, observamos por de pronto que la función bélica ha desaparecido, reemplazada por una función económica: por eso no se habla de guerreros, sino de ricos. A su vez, la distribución jerárquica queda muy desnaturalizada. Está claro que no son los mismos ni el fundamento ni el sentido de las divisiones sociales.

Casos similares en los que también se revela no comprender la tradición que se pretende preservar, nos ofrecen otros escritores: Salas Barbadillo, en *El sagaz Estacio*, Enrique Gómez, en *El siglo pitagórico*, Jerónimo Yáñez, en *El donado hablador*, quieren referirse a la diversidad de estados de la vida social, y, en lugar de presentar a éstos como manifestación de una ontología social, al modo que eran estimados en la tradición, convierten a aquéllos en productos de unos caracteres psicológicos, más o menos ligados a unas profesiones que, por otra parte, ahora ofrecen gran diversidad. Si antes dijimos que los géneros literarios de la comedia y de la tragedia estaban adscritos, en la representación de personajes, a grupos estamentales propios, porque a éstos había que referir los valores que aquéllos reflejaban, observemos ahora que uno de los que proponen esa diferenciación social de los géneros no entiende ya bien por qué ha de ser así y supone que la razón está en que si se procediera de otro modo, los señores se enfadarían, levantarían alborotos en el local del teatro y podrían producirse consecuencias desastrosas [47]: una explicación, pues, meramente pragmática.

46. *Discurso* cit., fols. 5 y 6.
47. Suárez de Figueroa, *El pasagero*, pág. 78.

En la mentalidad de las gentes del Barroco, en conexión con la situación real que refleja, si se quiere conservar y fortalecer un orden social, lo cierto es que éste, en su fundamentación, en su sentido, en sus fines, aparece profundamente alterado: se mantienen firmes divisiones de nivel, pero el esquema tradicional se ha alterado gravemente y tal vez las que ahora se tienen en cuenta no son más que diferencias en la escala de la riqueza a la pobreza, que se mueven según los desplazamientos en esta línea [48].

Se puede decir, en cierto modo, que aquello que se altera (por ejemplo, la relación de soberano-súbdito o el nexo propietario-tierra) se da en apoyo de grupos de intereses conservadores y como mantenimiento de un orden establecido. Pero incluso en éste ha habido cambios. He aquí un caso: la presión fiscal del Estado, de inspiración conservadora, en la antigua monarquía, se altera, con todo, si los impuestos, que, cuando eran tal como procedían de la tradición señorial, gravaban solamente a los pecheros —«servicios» ordinario y extraordinario—, ahora, cuando se trataba de nuevos tributos de reciente invención —«millones», «donativos», etc., e impuestos indirectos que se incrementan—, venían a pesar sobre nobles y pecheros. Esta tendencia a la igualdad tributaria erosiona el concepto tradicional de nobleza. La venta de títulos, hidalguías y encomiendas acentúa la caída de los valores de la vieja sociedad, dando mayor relieve a los valores económicos. El abandono de la función militar por los nobles acentuó ese proceso de

48. «La propuesta conservadora de salvar a la cultura restaurando las antiguas separaciones de clase tiene un fundamento histórico más sólido que la esperanza liberal-marxiana de una nueva cultura democrática, sin clases», dice D. Macdonald, en su estudio citado, pág. 143. Sólo que, dice el autor, es absurda en un mundo bajo el patrón hegemónico de sociedades como la de la U.R.S.S. o la de los EE. UU., cada vez más industrializado y masificado. Sin embargo, ya si tomamos en cuenta los resultados que obtuvo tal tesis en la Asamblea de Troyes de 1651 y en la Asamblea de la nobleza francesa de 1788, comprenderemos que el que tuviera repetidos y antiguos antecedentes históricos no le dio fuerza en la sociedad moderna. En la crisis del XVII vemos cómo sufre una lenta, tal vez, pero constante erosión.

caída [49], al mismo tiempo que la aparición de armas de técnica compleja y de costosa adquisición, con la necesidad de servirse de ellas en cantidades considerables, ayudó también a poner por delante los valores de la riqueza. Aunque el pasto literario —la poesía y el teatro— que se da a la sociedad barroca parezca hacer creer lo contrario, lo cierto es que los valores han cambiado en gran medida.

Sin duda, una transformación en la concepción del tributo público (el hecho de que podamos hablar sin demasiada impropiedad de tributos públicos ya es una novedad grande) no basta para explicar el teatro de Lope, pero éste hubiera sido cosa diferente de lo que fue, y por de pronto hubiera respondido a una mentalidad muy distinta de la que ofrece, sin aquella circunstancia. En el orden tradicional, la propiedad compartida o en pirámide del régimen señorial era un elemento en apoyo de aquél; ahora, más bien, inversamente, el orden se ve (quizá con cierto desenfoque, que no se corregirá hasta la revolución burguesa) como un elemento en apoyo de la propiedad, y, cada vez más, ésta deja de ser una superposición piramidal de derechos en manos de distintos titulares, para transformarse en derecho único y absoluto de un solo propietario. El régimen excluyente de la propiedad burguesa aparece como fin del Estado, antes de que un Locke lo expresara así [50]. Refirámonos una vez más a Suárez de Figueroa: la sociedad política, lo que él llama el «consorcio civil», existe para que, bajo la protección del poder, «puedan conservar sus haciendas los hom-

49. Para comprender lo que de desmoronamiento del sistema significaba ese abandono del deber militar por los nobles, que Domínguez Ortiz ha comprobado, recuérdese lo que exigiría la doctrina del estatuto nobiliario expuesta todavía por Calderón:

> que es la sangre de los nobles,
> por justicia y por derecho,
> patrimonio de los reyes
>
> *(No hay cosa como callar).*

50. Cf. mi *Estado moderno y mentalidad social*, t. I, págs. 345 y siguientes.

bres», de manera que en aquél se amparen no sólo los bienes públicos, por necesidad y provecho común, «sino que también los particulares sean conservados a cada uno» [51]. A esto se debe el hecho de que en muy temprana fecha, en la fase del primer mercantilismo, aparezcan en España tendencias que propugnan un amplio margen de libertad económica agraria (lo cual contradice la tesis de A. Hauser y otros, basada en una visión un tanto simple de correlación entre mercantilismo y autoritarismo barroco, en todos los órdenes). Nosotros, sobre nuestra visión conflictiva del Barroco, considerando a éste como una cultura en tensión, sostenemos, sí, que es una cultura autoritaria, pero precisamente reorganizada o reelaborada en nuevos moldes, en atención a los conflictos y posibilidades que la libertad le plantea, entre ellos ciertos aspectos de libertad económica. No es contrario, sino complementario con el monarquismo absoluto del Barroco, que los barrocos consejeros de Felipe III —nos referimos una vez más al documento de 1619— le recomendaran «que el labrador no tenga tasa para vender el pan de su cosecha ... que se les dé licencia para que libremente puedan vender en pan cocido lo que fuese de su cosecha y labranza» [52], libertad comercial del grano y de su producto fabricado, ciento cincuenta años antes de que se presente en la escena política un Campomanes. Pero esto tiene su sentido: responde a toda la transformación aburguesada que por debajo sufre el orden estamental privilegiado, tal como se hablaba de conservarlo.

Naturalmente que subsisten las viejas formas de propiedad. Ya hemos hablado antes de la parte, mayor en volumen, que corresponde, en todas las esferas, a las supervivencias tradicionales. La propiedad privilegiada, de carácter señorial, laica o eclesiástica, tiene en todas partes, y muy gravemente en España, mayor extensión que la propiedad libre o privada. Pero lo nue-

51. *Varias noticias...*, fol. 106.
52. *La Junta de Reformación*, AHE, V, pág. 27.

vo está en que es esta última la que empieza a ser sacudida en su inmovilidad por influencia de la concepción a que responde la propiedad civil. Dejemos aparte la aparición de las primeras medidas de desamortización eclesiástica, cuantitativamente no muy importantes, aunque tal vez más de lo que se estima de ordinario [53]. Pero incluso cuando aquella propiedad queda en manos de nobles y de instituciones eclesiásticas, se ve profundamente alterada por el sentimiento de codicia que inspira a los ricos —característica de la vida económica moderna que Ehrenberg, Sombart y tantos otros han señalado—[54], así como en su administración, en su empleo, sin que podamos esperar todavía formas de inversión capitalista o sólo muy excepcionalmente.

El mundo del Barroco organiza sus recursos para conservar y fortalecer el orden de la sociedad tradicional, basado en un régimen de privilegios, y coronado por la forma de gobierno de la monarquía absoluta-estamental. El hombre del Barroco pensaba, por de pronto, como sostendría La Bruyère (y la frase es casi igual a otra de Saavedra), tal como seguiría repitiendo durante siglos el conservadurismo, que en materia de forma política «ce qu'il y a de plus raisonnable et de plus sûr, c'est d'estimer celle où l'on est né la meuilleure de toutes et de s'y soumetre» [55]. Pero no se puede cumplir ese designio ni

53. Contamos ya con un documentado estudio sobre un caso interesante en tiempo de Felipe II: Maribel López Díaz, *La venta de la villa de Nestares. Un ejemplo vivo de la desamortización de 1574*. Tesis de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid. Esa política continúa en el XVII. Es más, la venta de lugares de la Corona a nuevos ricos tiene un carácter de desamortización civil.

54. Es curiosa la tosca manera de expresar el afán de dominio económico eclesiástico, en las páginas de fray Juan de Salazar. Excita la codicia de los reyes, para llevarles a honrar a Dios, y se sirve de esta inclinación para satisfacer la codicia del grupo eclesiástico: «Él, Dios a darles a los príncipes reinos, tierras, hacienda, riquezas; y ellos, como reconocidos y gratos, a volvérselo, ofreciéndolo todo liberalísimamente para su servicio, a las iglesias y monasterios» (*Política española*, reedición de Madrid, 1945, página 72).

55. *Les caractères*, París, 1950, pág. 185.

se puede llevar a cabo esa tarea de conservación, sin adulterar la tradición en buena parte. Por de pronto, necesita en el siglo XVII aumentar considerablemente el número de los implicados e interesados en el sistema, porque para la eficaz defensa de éste necesita más medios financieros, militares, psicológicos; necesita gastar más, disponer de más hombres armados, contar con más adhesiones. No hay más remedio que dar participación, de alguna manera, en el régimen de privilegios y valores de la sociedad tradicional a los individuos de grupos nuevos, los ricos de la ciudad y los del campo —esos «labradores ricos» que tanto papel tienen en el teatro barroco [56]—. Desde luego, no hay sociedad absolutamente cerrada y estacionaria en la que, en alguna medida, no haya que contar con cambios; pero, además de esto, en el caso de la sociedad barroca, dado que, después de la experiencia expansiva del siglo renacentista, no era posible cerrar el paso a la innovación, sin exponerse a sacudidas peligrosas, se imponía tolerar la introducción de lo nuevo en ciertos sectores, como llevamos dicho. Si, a pesar de todo, lo nuevo había hecho mella en la contextura misma de la sociedad, demostrando así una insoslayable fuerza de parte de los factores de cambio, de alguna manera había que permitir rendijas a la transformación, por las que tratar de hacer derivar sus energías. Por eso el Barroco, para ser conservador, se declara muchas veces innovador. Había que aceptarlo así, precisamente para mejor controlar todo movimiento de esa última naturaleza, en su dirección y en sus límites. En esos terrenos en los que ni políticamente ni intelectualmente resultaba peligroso, había que dejar las puertas abiertas a la novedad, había que hacer mucho ruido en torno a ella para atraer la atención de las gentes y, en esos terrenos, había que extremarla para saciar el apetito de la misma: la irrupción de extravagancias en poesía, en literatura, en arte, etc., compensa de la privación de novedad en otras partes. Así

56. Sobre este proceso de ampliación del compromiso en el orden privilegiado, cf. mi *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, cit.

pues, el virtuosismo de la novedad, característico del Barroco en los campos en los que aquélla no posee fuerza corrosiva, se explica por unas motivaciones sociales muy directas.

Hay un pasaje que alguna vez hemos citado, de Jerónimo de San José, que enuncia con toda precisión los términos del problema: «Estén, pues, muy enhorabuena, firmes e inmobles los términos, voces y palabras que en materia de Religión, dogmas y doctrina introdujo la Antigüedad y el tiempo siempre sucesivamente ha observado y venerado, como las palabras también y frases formularias en las leyes, decretos y causas forenses, y en cada arte y ciencia; pero en lo demás del estilo y lenguaje corriente no hay que atar los ingenios y elocuencia a la grosería del hablar antiguo» [57]. Negar la introducción de nuevos términos es negar la aparición de nuevas cosas que con aquéllos se expresan, puesto que neologismo e invención van juntos, como tanto se ha dicho, en el XVI. Quedan, por tanto, así inmovilizados los campos de la religión, donde la discrepancia había prendido con tanto fuego; del derecho, donde la modernidad había empeñado la batalla del *ius novum*, peligrosa para la conservación del orden estamental; de la ciencia, esfera del descubrimiento y de la invención donde pululaban esos inquietantes espíritus «discursistas y científicos», sobre los que llamaba la atención Saavedra Fajardo; de la técnica misma, alteradora de las relaciones de la vida económica y social, dando armas a la competencia. ¿Qué quedaba, en fin de cuentas, al esfuerzo de innovación? El capricho poético y artístico.

Sólo en los últimos campos podía tener reconocimiento esa «libertad de ingenio» que exaltaba Gracián [58]. Reducida a

57. *Genio de la historia*, Vitoria, 1957. Viene a ser un tópico en la época con el que se marca la divisoria impuesta en materia de innovación, lo que se formula en *La Dorotea*: «vivir con las costumbres pasadas y hablar con las palabras presentes» (IV, III).

58. *Agudeza y arte de ingenio*, discurso LI, *OC*, pág. 458, y *El criticón*, II, pág. 140. Cf. Romera Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, 1935.

ese campo, la obra realizada de modo libre respecto a paradigmas, normas, etc., se convierte en objeto de estimación para el crítico barroco. Jusepe Martínez, el pintor zaragozano, amigo y admirador de Velázquez, alabará sobre todo en alguno de los artistas que estima —se refiere a Navarrete el Mudo— «su modo de pintar muy libre» [59]. Los comentarios de este tipo se podrían multiplicar, pero nos reduciremos a recordar que novedad y libertad son los dos valores cuya defensa inspira el *Arte nuevo* de Lope, a pesar de lo que antes hemos visto que escribiera contra la novedad. Basándose en fuentes francesas, en las que de ordinario se juzga mayor el peso de las normas, Rousset ha podido escribir que el Barroco «rechaza generalmente las reglas, para proclamarse innovador y modernista» [60].

Este que podemos llamar anticlasicismo hostil a la vigencia de normas de ejemplaridad, característico de una actuación masiva, se liga al papel del «gusto» que antes señalamos, enfocándolo desde otro ángulo visual. Observemos que, al dejar a la masa sin instancia objetiva a la cual atenerse y entregada a ese más aparente que efectivo subjetivismo del llamado gusto libre, lo que en realidad se hacía era dejarla sin defensas frente al dominio de la acción configuradora que sobre ella pudieran ejercer los recursos manejados por el poder. Un escritor francés, clamando contra el gusto y atribuyéndole un carácter disolvente, venía a reconocer su contradictorio imperio, en términos que nos ayudan a comprender el problema que aquí suscitamos. En efecto, Mathurin Régnier, en un breve poema que lleva por título este aforismo «Le goust particulier décide de tout», recalca la disolución de criterios objetivos y firmes que ello trae consigo:

Et le bien et le mal dépend du goust des hommes,

59. *Diálogos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de Carderera, Madrid, 1866, pág. 187.

60. *La littérature française à l'âge baroque*, cit., pág. 233.

con lo cual

chascun selon son goust s'obstine en son party [61].

Y ésta es la consecuencia que se trataba de alcanzar: al suprimir todas las instancias paradigmáticas objetivas —las cuales, en cambio, eran bien conocidas de los ciudadanos libres de las comunas renacentistas— sin otra compensación que un permiso de extravagancia y capricho, reconocido sólo donde no pueda entrañar peligro, la masa, creyendo que actúa por gusto propio, se obstina, se adhiere ahincadamente al partido que toma. La defensa de esa aparente libertad de opción es cosa que se reitera. Lope, una vez más representante de la cultura barroca por excelencia, ese Lope tan pegado a la conservación de los intereses de la monarquía absoluta y de su base señorial, escribirá en un arranque de anárquica libertad, en el sentido que exponemos:

No pongáis límite al gusto.
(*Quien todo lo quiere*)

Pero Lope sabía muy bien que esa apelación al gusto libre era la manera de dejar a la masa huérfana de resistencia ante la eficaz acción configuradora de los resortes que la cultura barroca ponía en manos del artista y, por consiguiente, del poderoso a cuyo servicio trabajaba aquél. Frente a esa apariencia libre y desordenada, frente a ese subjetivismo sin norma que, tal vez hasta llegar a nuestros días, ninguna otra cultura como la del Barroco postulara, probablemente tampoco ninguna otra haya desplegado una fuerza tan eficaz de atracción y configuración, no ya en relación a un mínimo número de distinguidos, como aquellos sobre los que actuó el Renacimiento, sino sobre los grupos masivos de las concentraciones urbanas que se trata-

61. *Oeuvres complètes*, col. Garnier, París, págs. 56 y 62.

ba de captar en el siglo XVII. Anduvo muy atinado Wölfflin, cuando, aun sin preocuparse de la razón histórica del fenómeno, llegó a advertir, inspirado tal vez por su hondo conocimiento de tanto material de observación, que el Barroco, por debajo de su apariencia libre y sin normas, se hallaba sujeto a un fuerte principio de unidad y subordinación [62]: ese predominio de la unidad total de la composición se corresponde, al imponerse sobre toda variedad de elementos singulares, con la acción moldeadora y reductora a una unidad de dominio, que inspira la entera organización de la cultura barroca. Tal es el fondo de lo que en otro capítulo hemos llamado su carácter «dirigido». Formalmente, el Barroco deja de lado las reglas, pero unas reglas siguen rigiendo severamente por detrás: sobre los temas, los caracteres, los destinos, no menos que sobre los sentimientos y modos de comportarse de los personajes, que es lo que cuenta, se imponen enérgicos preceptos; la moral y la religión, la política que sobre ambas culmina, hacen valer sus exigentes reglas. Pese a sus cacareadas «libertades», nunca el artista, ha dicho Ph. Butler, se ha visto más vigilado en su producción, sometido a una inspiración que se le presta de fuera, y, cualesquiera que sean las diferencias de país, de temperamento o de talento personal, la Europa de la época presenta en sus artistas, a este respecto, una notable unidad [63]. Ello es así porque lo que hace el artista, como lo que hace el moralista o el escritor político, va dirigido —y es lo que se le pide a su trabajo— a configurar la mentalidad de unos grupos de gentes en número que hasta entonces nunca se había tomado en cuenta. La poesía del Barroco (que bien podemos tomar como género representativo, sea espiritualista u obscena, realista o fantasiosa, absurdamente pomposa o reducida a una sencillez popular), si revela una busca de lo nuevo, de lo sorpren-

62. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, 1952, página 226.

63. Ph. Butler, *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine*, cit., páginas 38 y sigs.

dente e inesperado, aunque sea sirviéndose de recursos tradicionales que a tales efectos renueva, siempre —según comenta el escritor que acabamos de citar—, bajo formas y métodos que también pueden ser nuevos, «es profundamente conservadora o más bien reaccionaria» [64].

El Barroco, como cultura urbana, se da en unas ciudades en las que, aparte de la multitud de «desviados», se están constituyendo unas clases populares, integradas heterogéneamente por jornaleros, artesanos, pequeños propietarios, rentistas modestos, individuos de ciertas profesiones —médicos, abogados, militares, sin olvidar el buen número de frailes—, todos los cuales «opinan», hasta el punto de que alguna vez, para contentar la amenaza de un estado de opinión que se ha formado, dándosele satisfacción en algo, ha habido que llegar a castigar a un ministro con la horca —como en el caso de don Rodrigo Calderón—, o para sujetarla ha habido que montar una eficaz operación capaz de desfigurarla en el plano mental y de cortar su difusión hacia fuera, como en el caso de la muerte del conde de Villamediana [65].

Lo más usual, sin embargo, sería reforzar los medios represivos del Estado, endureciendo la acción de jueces y otros agentes de la justicia. Esto, en España, con la Inquisición, tiene una triste comprobación. Sólo que, aun en lo referente a estas medidas de reforzamiento de los órganos de castigo, tuvo que responderse, en algún caso, o de algún modo, ante la opinión, y no podía reducirse todo a la aplicación de la fuerza sin tener que dar cuentas de nada. Hemos visto, en el capítulo primero, casos de represión sonados y significativos, hasta llegar a procedimientos similares a las *lettres de cachet*. Pero observamos ahora que esa monarquía absoluta del XVII puede encontrarse enfrente a una opinión como la de los Jura-

64. *Op. cit.*, pág. 44.

65. Cf. L. Rosales, *Pasión y muerte del conde de Villamediana*, Madrid, 1969.

dos de Sevilla que en escrito a Felipe IV, de 30 de diciembre de 1621 (se refieren, pues, más a lo hecho en tiempo de su padre que a lo que se empiece a hacer en el suyo), le piden que en los delitos de muertes y cosas graves se oiga a los reos en segunda instancia, no dejando en peor posición la defensa del derecho a la vida que el de la propiedad, ya que en los pleitos civiles, en los que se juega el interés de las haciendas, hay hasta tres instancias, y sólo una en esos otros en que están comprometidas vidas y honras que importan más. Observemos que, al modo de los regímenes de fuerza posteriores, de carácter burgués, ya en el Barroco se observa que goza de mayores garantías judiciales y políticas la propiedad que la persona. Todavía añadían los Jurados sevillanos una enérgica protesta: también es causa de que se castiguen unos por otros, inocentes por culpables, los «rigurosos tormentos que dan los jueces, excediendo de lo dispuesto por derecho, diziéndoles que están convençidos en los delitos para que confiesen lo que a veces no han hecho, como se ha visto en muchos casos que han confesado delitos que no han hecho por el rigor de los tormentos». Es incuestionable que la sociedad barroca conoció un recrudecimiento represivo [66] y que desde dentro de ella misma se apreció el hecho.

Todo ello, endurecimiento y protesta, se da en ciudades, en las que, en cambio, sus ciudadanos han perdido sus derechos políticos, su iniciativa, frente a los poderes estatales. De una parte, dominada administrativamente por funcionarios agentes de la monarquía absoluta; de otra, sometida socialmente al peso de los señores que se apoyan en sus propiedades territoriales, cuya rentabilidad ha mejorado, en esa ciudad barroca se vive bajo una coyuntura política de reacción.

Los escritores barrocos predican una y otra vez la obediente sumisión a las leyes, cualesquiera que éstas sean, el acatamiento a los príncipes, aunque sean tiranos, a los magistrados y

66. *La Junta de Reformación*, AHE, V, pág. 183.

superiores, con expresiones que frecuentemente superan el nivel de obediencia dado en otras épocas [67]. El empleo de fórmulas de dulzón neoplatonismo, como tan repetidamente hace Lope (recuérdese su *Pastores de Belén*) preparan el ánimo para tal subordinación [68]. Estamos ante un régimen en el que se habla de la «gloria de la obediencia» [69]. El arte barroco, en correspondencia con ello, surge de esas condiciones y se desarrolla para mantenerlas. En tal sentido, podemos decir de él que es el arte de las grandes monarquías, no en el sentido de que morfológicamente se le pueda llamar al Barroco un arte monárquico —al modo que lo llamaba Eugenio d'Ors—, sino porque sociológicamente brota de las condiciones sociales dadas en los regímenes del absolutismo monárquico y porque sus caracteres responden a las necesidades que derivan del programa de apoyar tales regímenes.

Es interesante recoger en la literatura de sermones la campaña para vigorizar el carácter carismático de la monarquía —que antes, en España, se había dado tan débilmente— tratando de incorporarla ahora, con sus personajes reales de carne y hueso, al plano de la existencia sobrenatural. Paravicino, olvidando el dogma de la igualdad natural de los hombres e

67. «El superior es dueño de todo», dirá Francisco Santos (*op. cit.*, página 379). El teatro llega en esto a los mayores extremos (cf. mi *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, cit). Cabe preguntarse por qué los escritores políticos y moralistas, los jesuitas especialmente, no siguieron esta línea. Probablemente porque en el interés de la monarquía eclesiástica estaba no divinizar demasiado la monarquía civil.

68. Una aportación interesante al neoplatonismo de Lope, cuya presencia en buena parte de su obra y en un grupo de sonetos de pretensiones filosóficas nos revela el intento por parte del autor de cultivar una poesía filosófica, se encuentra en el estudio de Dámaso Alonso, «Lope en vena de filósofo», *Clavileño*, núm. 2, 1950. A nosotros nos sirve de comprobante de la presencia en él de una firme base ideológica y de su respuesta al compromiso de una ideología conservadora, sentido con que socialmente aparece el neoplatonismo (cf. K. Popper, *La sociedad abierta y sus enemigos*, t. I, Buenos Aires, 1967).

69. Respecto a la doctrina de los escritores políticos franceses, Thuau ha hablado de una «religión de la obediencia» (véase su obra *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*, París, 1966).

incluso ciertas máximas evangélicas precisas, sostiene que Dios se goza particularmente con el culto y reverencia que le presta una persona real, hasta parecer «que la avezina a sí con un linaje de parentesco escondido» [70]. En tonos diferentes, de grave admonición, Ximénez de Embún, carmelita y catedrático de Zaragoza, al predicar el sermón en las exequias de la reina Isabel de Borbón, insiste en referir todos los sucesos de la monarquía a un anecdotario bíblico, aplicándole su simbolismo; el esquema básico no puede ser más vulgarmente simple: la muerte de una reina, siendo pérdida de tan gran tesoro para el pueblo, significa castigo divino por los pecados de éste. «Ay, España, España, racimo un tiempo hermoso por tu fertilidad, por tu abundancia, pero hoy, si vuelvo los ojos por casi todos los estados, cuán pocos granos buenos y sanos tiene este razimo, unos podridos en el estiércol de la lascivia, secos otros de todo jugo de virtud, verdes los demás de devaneos, todos para echados a mal» [71]. Francisco Xarque, deán de Albarracín, pronuncia un sermón con motivo del nacimiento de un nuevo hijo varón de Felipe IV. Su pieza es un intento extremado de presentar a la monarquía inserta en el orden divino, aplicando a aquélla la simbología de los hechos que se narran en el Nuevo y, más reiteradamente, en el Viejo Testamento. «En poca tabla —nos dice— dibujé con pincel tosco, aunque con vivos colores de uno y otro Testamento, el sujeto de la Fiesta que hoy celebramos»: con ese nacimiento de un varón, después de muerto un primer hijo, pretende presentar el orador un

70. *Margarita o Oración fúnebre en las onras de la Serenísima Infanta del Imperio de Alemania*, Madrid, 1633, fol. 6. Paravicino nos hace una curiosa declaración: considera admisible representar a una persona real en el purgatorio, nunca en el infierno, que sería ofensa sólo osada por los antiguos: yo «ni por el respecto los nombrara en tal lugar, ni viniera en ello por la razón». Su argumento es éste: puede remediar mejor el que puede más; por tanto, los reyes omnipotentes alcanzan siempre los mayores méritos que corresponden a lo mucho que remedian (fol. 28).

71. *Sermón de las Exequias de la Reina nuestra Señora*, Zaragoza, s.f.; la cita en folio sin paginar, al empezar el último tercio del folleto.

hecho de directa providencia divina sobre la monarquía, que de esta manera es socorrida en la necesidad de un sucesor —hecho al que confiere caracteres bíblicos—. Tal sacralización de los fastos de la monarquía viene como apoyo desplegado en conservación del mundo político-eclesiástico en que se inserta. Con ese nacimiento de un varón, ha querido Dios dar «a la Casa de Austria la estabilidad que al Cielo; a la Católica Monarquía la duración que al firmamento; a los Reyes la firmeza que a las dos lumbreras grandes, pues lo son del Cielo de la Iglesia, y a ésta la permanencia del Paraíso» [72] (lo cierto es que el tal príncipe murió poco después y que lo profetizado por el deán Xarque no se cumplió con demasiada exactitud).

Todos estos datos coinciden con los que otros investigadores han obtenido de otros países europeos y la conclusión ha de ser la misma. En efecto, Joyce G. Simpson, al sostener por su parte la existencia de una conexión entre el Barroco y la crisis social de Italia, ha llegado a generalizar la cuestión en estos términos: «el Barroco es una glorificación de los poderes establecidos. Es el arte de los regímenes autoritarios ... que se impone al espectador maravillado y lo transporta fuera de sí, para que se olvide de dudar y preguntar» [73]. El mismo autor observa que, en Francia, la influencia de la Corte hace que los artistas más ligados a ella se inclinen necesariamente hacia el Barroco, y cuando ya la crítica, capitaneada por Boileau, postula criterios de clasicismo puro, los artistas que trabajan próximos al mun-

72. *Declamación panegírica en el dichoso nacimiento del Serenísimo Príncipe Don Felipe el Próspero*, Zaragoza, s.f. (la dedicatoria está firmada en enero de 1658), fol. 23. El autor añade a la sacralización la fuerza de un naturalismo simbolista, mágico: «Dicen los naturales que en comenzando a florecer las cepas, luego desamparan al territorio las víboras, los basiliscos y escorpiones y todo género de nocivas y venenosas sabandijas, a quienes es intolerable la fragancia de sus flores»; pues bien, la reina Mariana, extendiéndose en sus frutos copiosamente, como vid bíblica, espantará a los enemigos de la monarquía española (fol. 34).

73. *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, París, 1962, página 17.

do cortesano y bajo la influencia de sus gustos y sus intereses, siguen fieles al Barroco y a su «libertad de ingenio» [74].

En todas partes, el teatro del XVII refleja, aunque no necesariamente de un modo directo, las formas de vida, los sentimientos, los valores morales del código establecido en la sociedad monárquico-nobiliaria, no en un plano real, claro está, sino en el de la sublimación que se estima eficaz para llevar a cabo la defensa de la misma en medio de las tensiones del momento. Someterse a esas normas, a cuya difusión debe contribuir el autor, es lo que, según nos dicen los personajes que se mueven en escena, se considera como seguir la vía de la «razón», y esa razón se identifica, llegado el caso, con el monarca, como nivel superior del sistema de privilegios señoriales. Ya hemos hecho referencia a nuestra interpretación del papel del teatro. Y no sólo se pueden hacer afirmaciones de este tipo sobre el teatro, sino sobre toda la cultura del Barroco, de la cual el arte escénico es quizá su manifestación más plena: «Una cultura crece siempre amparada por un poder social, el sentido originario del arte barroco, ante todo en su forma más sensible, la literaria, es un particular sentido del privilegio», ha escrito Mopurgo-Tagliabue [75].

Como el teatro, el otro gran arte de la época, la pintura, se esfuerza no menos por integrar al público que la contempla en el sistema de valores de la sociedad nobiliaria, a cuyo servi-

74. *Op. cit.*, pág. 128. La misma monarquía que, aunque con muchos defectos e insuficiencias, desde su propio punto de vista, alcanza el máximo grado de centralización y autoritarismo con Luis XIV, a la que muchos presentan como modelo y fuente del Clasicismo, eliminado ya el Barroco, es, sin embargo, una muestra de este último, y Joyce G. Simpson quiere ver en ella el triunfo del pleno Barroco francés. Es más, si Tapié, siguiendo el tópico —en el que ningún investigador podría seguirle hoy— supone que Versalles es la expresión del buen gusto racional, Joyce G. Simpson juzga que la falta de mesura y de proporción en aquel palacio lo hace más bien barroco, pese a sus elementos clásicos: «no se puede percibir ni el plan del palacio ni el del parque; uno se pierde allí; la grandeza se convierte en megalomanía» (*op. cit.*, pág. 112).

75. *Op. cit.*

cio desarrolla su actividad. Obras de Rubens o Van Dyck, los retratos principescos de la pintura toscana, cuadros de la retratística francesa que culmina a este respecto en Ph. de Champaigne o en Rigaud, etc., etc., son ejemplos de esa actitud general. En Holanda, A. Hauser ha hecho la observación de que el retrato colectivo que en el XVI comprendía a todos los miembros indiferenciados de cualquier compañía, ahora se reduce a los oficiales. Y es sumamente significativo el caso de Zurbarán, quien, al representar en el lienzo a sus santas bajo la imagen de damas españolas de la época, operando con el simbolismo del atuendo aristocrático con que las hace aparecer ante el espectador y sirviéndose de la significación de un rango socialmente privilegiado que a aquella vestimenta corresponde, por esa vía —se ha dicho— alude al rango de las santas en lo espiritual, pero a la vez confirma el rango espiritual que en el régimen vigente se pretende que se siga reconociendo a la aristocracia [76]. Coincidiendo con la interpretación que venimos exponiendo, Tapié ha sostenido que los retablos no sólo contienen una doctrina, no sólo atraen la imaginación con sus elementos plásticos, sino que, por la distribución interna de los mismos y por su emplazamiento en el templo, responden a un sentimiento —que se trata de propagar— de jerarquía de los papeles atribuidos a personajes y creencias [77]. Aparte de esto, pensamos que los santos proclamados por el Barroco (santa Teresa, santo Tomás de Villanueva, san Luis Beltrán, san Ignacio, san Francisco Xavier, san Isidro), se celebran y enaltecen en apoyo de un sistema social, en gloria y protección de la monarquía, cuyo carisma fortalecen. Los poemas en que se

76. En otro aspecto, Cubillo de Aragón exalta

> el ser señores, a quien
> el vulgo adora y respeta,

pero el autor no se preocupó de hacer congruente con un sentimiento así el desarrollo de su obra (*El señor de Buenas Noches*, en su *Teatro*, edición de A. Valbuena Prat, Madrid, 1928, pág. 215).

77. *Retables de Bretagne*, pág. 35.

cantan sus canonizaciones se aprovechan también para glorificar a la monarquía y su orden, que en adelante tendrá en el cielo un valedor más. Y hay que contar, junto a todo esto, con una cierta literatura política de tipo glorificador, muy opuesta a la nutrida literatura de oposición que hemos visto [78].

Esos esfuerzos restauradores que lleva a cabo el Barroco, entre los cuales cuentan, como dato de máxima eficacia, la revigorización de la economía agraria y la aparente sublimación de la vida rural —recuérdense las muchas comedias sobre el tema del labrador que escribe hombre tan de ciudad como Lope—, traen consigo que pasen a primer plano, en la literatura, en los escritos de moral y de política, en el arte, etc., ciertas manifestaciones tradicionales [79]. Hasta la mitología que sigue empleando el Barroco depende más de la versión medieval, muchas veces, que de la versión clásica original [80]. No faltan estas supervivencias, desde luego, en España, donde la cosecha que de las mismas pudiera hacerse sería muy abundante, ni faltan tampoco en los demás países europeos, sobre todo en aquellos que conocieron una gran floración del Barroco —Roma, Venecia, Francia, Países Bajos católicos, etc.[81]—. Recordemos —aunque sólo sea para contribuir a enmendar la tendencia a creer que

78. Entre una literatura abundante, recordemos: fray Juan de la Puente, *Conveniencia de las dos Monarquías Católicas, la de la Iglesia Romana y la del Imperio español*, 1612; López Madera, *Excelencias de la Monarquía y Reino de España*, 1617; Carlos García, *Oposición y conjución de los dos grandes luminares de la Tierra*, 1617; fray Juan de Salazar, *Política española*, 1619; etc.

79. Cf. mi libro *Estado moderno y mentalidad social: Siglos XV a XVII*; allí damos ejemplos significativos de diferentes países y de múltiples sectores de la vida social.

80. Cf. Seznec, *La survivence des dieux antiques*, Londres, 1939.

81. En España, Inglaterra, Italia, con Lope, Shakespeare, Tasso (por reducirnos en cada caso a un ejemplo bien representativo entre los ciento que podrían recordarse), es cosa bien sabida. En Francia es donde más se ha insistido sobre la cuestión, en los últimos tiempos, precisamente porque había parecido más ajena a este movimiento. Sin embargo, los datos son en ella muy abundantes. Cf. M. Edelman, *Attitudes of seventeenth century France towards the Middle Age*, Nueva York, 1946.

cualquier materia en España es diferente y no hay por qué mirar alrededor para entenderla— que A. Blunt ha insistido en poner de relieve hasta qué punto en el Manierismo y en la iniciación del Barroco en Italia la presencia de elementos medievales es muy abundante [82]. En el terreno de la literatura, M. Raymond piensa que en Francia, como en Alemania y en otros países del centro y norte de Europa, la modalidad barroca parece injertarse en la tradición medieval del gótico, manifestándose como una reelaboración de las formas de este último [83]. Piovene ha hecho afirmaciones semejantes respecto a Venecia [84] en el terreno de la arquitectura [85]. No falta, pues, el proceso de restauración medievalizante en ninguna parte ni en ninguna esfera de la vida colectiva de los pueblos del Occidente europeo, desde el arte y la literatura, a la religión, a la economía, etc.[86]. Son supervivencias de elementos que no habían desaparecido y que aún habrían de tardar en desaparecer; pero que en la crisis del XVII adquieren particular relieve. Se ha hablado en general de una renovación de medievalismo, que sería, pues, absurdo valorar como una «diferencia» española, siendo así que el interés por los temas y motivos medievales y la conservación y restauración de elementos culturales de la Edad Media es fenómeno ampliamente comprobado en todos los países que hemos dicho. Con alcance europeo —y no precisamente basándose en datos españoles— se ha hablado, como ya dijimos, de una «refeudalización»[87].

82. *Artistic theory in Italy (1450-1600)*, Oxford, 1956, cap. IX y último.

83. «Propositions sur le baroque et la littérature française», *Revue des Sciences Humaines*, núms. 55 y 56, julio-diciembre 1919.

84. «Anacronismo della Venezia quattrocentesca», en el volumen miscelánea *La civiltà veneziana del Quattrocento*, Florencia, 1957.

85. También en Francia —en París, en Nantes, en Orleáns— se levantan templos o partes de templos de carácter plenamente gótico. No me ha sido posible consultar el libro de Leu-Lloréns, *Les éléments médiévaux de l'architecture baroque*, Lausana, 1944.

86. Insistamos en que Inglaterra emprende pronto otro camino y en que también Francia empezará a marchar por él desde Colbert.

87. R. Romano, «Tra XVI e XVII secolo: la crisi del 1619-1622», *Rivista Storica Italiana*, LXXIV, núm. 2, 1962.

Esto último nos lleva al campo de la política. Y en él hemos de reconocer que si el Estado absoluto, con la relativa novedad de su poder soberano, es, en cierta medida, creación moderna, se produce sobre un complejo de circunstancias heredadas, sobre la supervivencia de las formas políticas tradicionales. Uno de los investigadores recientes sobre el Barroco en Francia ha llamado la atención acerca de la renovación del ideal de cruzada, con la pretensión de reconquista de los Santos Lugares, que un oscuro autor teatral, Billard, presenta a Enrique IV, y que un poeta bien conocido, Malherbe, despliega ante Luis XIII. La imagen de la monarquía que la Asamblea de la nobleza francesa, reunida en 1651, propone a Mazarino y a Luis XIV, es, conforme sostiene el mismo autor, la de la monarquía feudal de san Luis [88]. Aspectos equivalentes, en la monarquía española, son de sobra conocidos. Pero no olvidemos que ni los grupos privilegiados que inspiran la política conservadora se encuentran en una posición meramente tradicional, ni sus intereses, ideales y creencias son, sin más, los de antes —ni tampoco los de los demás grupos—. Se comprende, de esa manera, que con tal política conservadora se pueda llegar, sin embargo, a las transformaciones del Estado moderno. Paralelamente, con la utilización de elementos medievalizantes no se restaura, en sus formas precedentes, la cultura caballeresca, sino que se construye una cultura barroca, la cual, en tantos puntos, puede considerarse como característicamente no caballeresca.

¿Estamos, en el siglo XVII, ante una vuelta a lo que Sombart llamó una economía empírica o tradicionalista y ante una política de signo semejante, orientadas una y otra hacia formas pretéritas, experiencias pasadas, prototipos de la tradición? ¿Se puede definir en esos términos el sentido entero de la cultura del Barroco? ¿Puede reducirse el Barroco, en fin de cuentas, a un conservadurismo medievalizante? Indudablemente no. Aun-

88. Ph. Butler, *op. cit.*, págs. 31 y 74.

que los intereses de los grupos privilegiados se apoyen en la tradición, no se agotan con ésta. Suponen aspiraciones, estimaciones, comportamientos nuevos, y al tener conciencia de que operan, además, en circunstancias distintas, se sirven de medios que en parte —por lo menos, en su modo de aplicarse y en los efectos inmediatos que buscan— resultan nuevos y nos llevan necesariamente a un término que es una nueva época. Las gentes del Barroco, en definitiva, se juzgaron, a sí mismas y a su época, como «modernas» [89].

89. Cf. mi obra *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, 1967.

TERCERA PARTE

ELEMENTOS DE UNA COSMOVISIÓN BARROCA

Capítulo 6

LA IMAGEN DEL MUNDO Y DEL HOMBRE

La conciencia social de crisis que pesa sobre los hombres en la primera mitad del XVII suscita una visión del mundo en la que halla expresión el desorden íntimo bajo el que las mentes de esa época se sienten anegadas. Son unos hombres tristes, como alguna vez los llamó Lucien Febvre, esos que empiezan a ser vistos sobre el suelo de Europa, en los últimos lustros del siglo XVI y que seguirán encontrándose hasta bien entrada la segunda mitad del siglo siguiente. Probablemente, es impropio decir que la generación que vivió situada en el vértice entre los dos siglos contempló el final de la gran aurora renacentista, como escribe de ella Highet [1]; pero sí es cierto que con ella se difunde un pesimismo inspirado por las calamidades que durante varias décadas se van a suceder. Piénsese en lo que significa, respecto a España, la aparición de las cuatro grandes pestes, cuyas pérdidas por algunos historiadores han sido calculadas en tan elevados porcentajes: sobre una cuarta parte de la población. Y con la peste forman cortejo, en esa España de la primera mitad del XVII, el hambre y la miseria. También el resto de los países europeos, y más todavía, eso sí, cuando las pérdidas de la Guerra de los Treinta Años castigan tan severamente extensas zonas, conocen espectáculos dolorosos en sus campos y ciudades. Los jesuitas, en carta de

1. *La tradición clásica*, México, 1954, págs. 406-407.

30 de julio de 1638, nos dicen que «las necesidades y hambres son tan sin ejemplo que se llegan a comer los más cercanos», por trágico efecto de la guerra. Se observa por todas partes una existencia sombría: se pierden vidas y se arruinan haciendas, se destruyen o se abandonan talleres y granjas, etc., etc. El Seiscientos es una época trágica: tal es la constatación de que parte también Mopurgo-Tagliabue, si bien para seguir diciéndonos que, a pesar de ello, no lo es el Barroco, sino en tanto que documento de la misma [2]. Dejemos de lado esto último, al menos por ahora. Bástenos aquí tomar en consideración el hecho de que la serie de violentas tensiones en que las sociedades de la época se ven sumidas trastorna la ordenada visión de las cosas y de la sociedad misma, y, aunque sea en algunos para tratar de restaurar ese orden amenazado, se tiene que contar con las hondas alteraciones que sacuden el mismo alrededor. Mopurgo añade: el Barroco es un arte de crisis, mas no un arte de la crisis; expresa una mentalidad, no una conciencia (lo que le hace incurrir en el error de sostener que el Barroco revela una complacencia, no una inquietud; tal vez Mopurgo no se acordó en ese momento más que de ciertas muestras romanas, no de otras muchas italianas y de tantísimas francesas o españolas). El Barroco parte de una conciencia del mal y del dolor y la expresa: «no vio el orbe más depravado siglo», comenta Céspedes, mas no son, según él, achaques políticos, razones de Estado, yerros de ministros, fracasos contingentes, sino los trastornos que Europa sufre y el desorden moral de sus culpas, los que explican los males que se padecen [3]. Unas décadas de duras penalidades influyen en crear y difundir un ánimo de desencanto, de desilusión; a ello hacía alusión La Rochefoucauld cuando hablaba de la melancolía que le llega de fuera, inundando su espíritu, aparte de aque-

2. Estudio publicado en el volumen *Retorica e Barocco* que hemos mencionado reiteradamente, págs. 192-193. Para la cita que a continuación hacemos de este autor, véase estas mismas páginas.

3. *El soldado Píndaro*, pág. 285.

lla que podía venirle de motivos íntimos. A mediados del XVII, en Francia, el *chagrin* es un sentimiento muy extendido, y en 1661, como expresión del estado de ánimo que el Barroco ha vivido, escribe un libro sobre ese tema La Mothe Le Vayer [4]. R. Burton se preocupará por la *Anatomy of melancholy* (1621), y la acedia es un estado de ánimo que revelan con reiteración las letras españolas.

Todo eso nos hace comprender se difundiera ese tópico de la *locura del mundo* que tan pegado está a las manifestaciones literarias y artísticas del Barroco. Ciertamente que desde que empezaron los cambios suscitados por la modernidad hubo mentes que acudieron a pensar que el mundo y los hombres estaban atacados de gran locura [5]. Pero en la crisis del XVII se expande esa visión, ante la anormalidad —desde el punto de vista tradicional— de tantos de los hechos que acontecen. «La folie est générale», declara M. Régnier [6]. El testimonio de Quevedo no podía faltar, quien lo refiere además a las circunstancias de su propia actualidad. Su crítica no afecta a un estado perenne y natural del mundo, como pueda darse en un cuadro del Bosco, sino al estado que él presencia, a «los delirios del mundo que hoy parece estar furioso» [7]. Sobre una base común, Saavedra Fajardo denuncia las «locuras de Europa» [8]. Pensemos que en el teatro —documento de la más plena significación barroca— quien pone a la luz las cosas tal como en su desbarajuste moral y social se muestran, es el «gracioso», rei-

4. Cf. Hippeau, *Essai sur la morale de La Rochefoucauld*, París, 1957. Sobre la significación del texto mencionado, cf. A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, I: *L'époque d'Henri III et de Louis XIII*, pág. 305. El autor acabó, como hombre de letras y pensador de una línea anticartesiana, al servicio de Richelieu.

5. Doctor López de Villalobos, *Los problemas del Doctor...*, BAE, XXVI, pág. 425.

6. *Oeuvres de Mathurin Régnier*, Classiques Garnier, París, pág. 189.

7. El pasaje pertenece al escrito polémico *Lince de Italia o zahorí español*, en *Obras completas. Prosa*, edición de Astrana Marín, pág. 621.

8. *OC*, edición de González Palencia, Madrid, 1946.

teradamente presentado como figura del loco: «¿Qué loco a este loco excede?», pondera de uno de ellos Lope (*Lo cierto por lo dudoso*)[9]. Sospechamos que cabe no menos referir a este aspecto de la visión del mundo la repulsiva práctica de servirse de bufones, empleada en la corte española con más desmesura que en parte alguna. Cualquiera que sea el eco que en tal uso pueda guardarse todavía de un antecedente clásico latino —¿cabría entonces sostener que es una muestra de humanismo?—, al modo que lo hallamos mencionado en el diálogo *De constantia sapientis* de Séneca (11.2-3), el gusto por los bufones en el XVII resulta de ver en ellos un cómico testimonio del disparate y desconcierto del mundo. Semejantemente, los locos son tenidos, dirá Saavedra Fajardo (Empresa LXXII), por «errores de la naturaleza». Ahora bien, ya este modo de atención a las «rarezas naturales» que el renacentista había buscado por la vía de indagación de lo exótico, revela una desviación barroca. Para nosotros, no cabe duda de que, en cualquier caso, el tema se inscribe en el marco del tópico de la «locura del mundo» y de los remedios a la melancolía que aquélla provoca, tan acusada en los reyes españoles por los desastres en que a toda hora están sumidos.

Barrionuevo propone a sus lectores esta consideración general: «todos somos locos, los unos y los otros»[10]; pero si Barrionuevo medita en esta forma, vemos en ella reflejada la

9. En una comedia de Cubillo de Aragón, ya citada, leemos (pág. 135 de la edición que utilizamos):

> De un loco, señor, ¿qué esperas
> sino locuras iguales?

En cierto modo, el señor lo lleva junto a sí para ayudarse en habérselas con el mundo. No sé de ningún estudio sobre el carácter social del gracioso. Obras como la de Ch. D. Ley, *El gracioso en el teatro de la península* (Madrid, 1954), más bien desorientan. El estudio famoso y sin duda ingenioso de Montesinos es totalmente «aséptico».

10. Barrionuevo, *Avisos*, I (BAE, CCXXI, pág. 246).

raíz última que inspira esa estimación moral: el desorden económico, monetario, y, en fin de cuentas, social, que todo lo sacude a su alrededor. Hay una confusión general que afecta al mundo, pero en esa idea se traduce una experiencia histórica que todo lo desarregla en la época del Barroco, cuyo desorden proviene en gran parte de esa base: «todo es una confusión, dando con la cabeza por esas paredes, sin saber qué hacer ni acertar en nada». Mas, ¿de dónde viene eso?: «todo vale a precios excesivos»: la inflación, he aquí el fantasma. Grave en toda Europa y, sobre toda medida, en España, se trataba de un fenómeno que circunstancialmente, en casos de asedio, de peste, de malas cosechas, etc., era ya conocido, pero nunca con la longitud de la curva que ofrecía ni mucho menos con la secuela de trastornos permanentes que provocaba por todas partes. Tal era una de las hondas causas de esa loca confusión: «todo vale a precios excesivos», puede añadir, por tanto, Barrionuevo, «es una locura lo que pasa y lo que en materia del dinero cada día se ve» [11]. Si a ello se añade los desgraciados sucesos de que a diario se tiene noticia y que un Pellicer, por su parte, recoge en sus *Avisos* se comprende que éste comente, en una fecha muy congruente para ello: «no hay más novedad considerable, más de la confusión que se puede pensar traerán todos estos sucesos consigo» [12]. Cuando el hombre del Barroco habla del «mundo loco», traduce en ese tópico toda una serie de experiencias concretas. A veces, el ruinoso desorden que se sufre es tal que se ha podido ver a las gentes, como en Andalucía, nos dice Barrionuevo, «que andan por las calles como locos y embelesados, mirándose los unos a los otros», fuera de sí por el golpe de la sinrazón cuyo peso soportan [13]. Sin reducirnos a un estrecho determinismo económico, pensemos que un factor decisivo en desencadenar esa confusa locura del Ba-

11. *Ibid.*, pág. 58 y 74.
12. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXII, pág. 255.
13. *Avisos*, II (BAE, CCXXII, pág. 5).

rroco fue el sentimiento que revela la exclamación de Barrionuevo: «no hay hacienda segura» [14].

Un reflejo de esa locura del mundo se puede reconocer en el desconcierto que revelan muchos escritores acerca del tema de la felicidad. Esa desorientación en un tema fundamental para ordenar la vida, la observamos acusada en Saavedra Fajardo [15], tanto como en Gracián [16] y en aquellos moralistas que pueden estimarse más ajustadamente como testigos de su tiempo. En el fondo —y por eso tocamos este punto—, ello deriva de la crisis que conmueve a la sociedad. El siglo XVII conoce una seria alteración en las aspiraciones sociales de las gentes. Si, haciendo uso de la sencilla e ingeniosa fórmula de Carlyle, decimos que la felicidad es el cociente que resulta de dividir el logro por la aspiración [17], es fácil concluir que, dado que el siglo barroco se caracteriza por un desmedido incremento de las aspiraciones sociales, el resultado ha de ser una generalmente disminución sentida de la felicidad. Estimándolo ya así, en alguno de sus primeros escritos, Quevedo relacionaba la locura del mundo en su tiempo con la desmesura de la pretensión que a todos impulsa a subir a más [18].

Eso quiere decir que una manifestación de tal locura consiste en el efecto del desplazamiento que sufren los individuos en sus puestos habituales, señalados por la tradicional ordenación del universo. El hecho a que nos referimos se juzga como

14. *Avisos*, II (BAE, CCXXI, pág. 106). De ahí la referencia una y otra vez repetida a las múltiples quiebras, fenómeno bien claro de inestabilidad social.

15. *República literaria*, en *OC*, pág. 1.177.

16. *El criticón*, edición de Romera Navarro, III, pág. 369 y sigs.; cf. mi estudio «Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián», recogido en mi vol. *Estudios de historia del pensamiento español*, serie III.

17. *Sartor resartus*. Insisto en el interés de estudiar un día nuestra sociedad del siglo XVII y sus grandes creaciones —el teatro, la novela y la pintura— desde el plano de una sociología de las aspiraciones.

18. *Genealogía de los modorros*, que es una de las obras primerizas de Quevedo (1597), *OC*, págs. 2 y sigs. A partir de la indicada fecha, pocos son los tópicos que alcanzan mayor difusión. En el capítulo sobre el carácter conservador de la cultura barroca, daremos alguna referencia más.

un general trastocamiento que pone las cosas de arriba abajo y viceversa. La obra de Jerónimo de Mondragón *Censura de la locura humana y excelencias de ella* [19] nos hace ver cómo la cuestión se ha deslizado, desde su inicial carácter erasmista hasta el de un sentimiento de desconcierto ante el mundo de los hombres —en el que lo que sigue contando son sus puestos sociales— hasta dejarlo del revés. Y no dejemos de relacionar este tema con ciertos aspectos del carácter conservador y tendencias inmovilistas de la época que ya vimos.

Tocamos con esto al otro gran tópico revitalizado por el Barroco: el del *mundo al revés*. Es uno de los tópicos estudiados por E. R. Curtius, quien, a través de los datos que reúne, cree ver, primeramente, un simple juego retórico de enunciación de imposibles, para utilizarse luego —Curtius recoge algún testimonio del Barroco español— como sátira contra el presente [20].

Cabe suponer que la imagen del «mundo al revés» sea producto de una cultura marginal de los desposeídos, esto es, de una contracultura popular. Así ha sugerido M. Bakhtin que hubiera que admitirlo para la Edad Media y para el Renacimiento [21]. Yo lo veo más bien, sobre todo cuando en el Barroco el tópico adquiere tal fuerza, como producto de la cultura de una sociedad en vía de cambios, en la que las alteraciones sufridas en su posición y en su función por unos y otros grupos crean un sentimiento de inestabilidad, el cual se traduce en la visión de un tambaleante desorden. Considerado así, sería resultado de

19. Impreso en Lérida en 1598.

20. *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, pág. 143.

21. Cf. su obra *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (trad. francesa), París, 1970. No sé si en este planteamiento ha influido la consideración del ulterior destino del tópico, tan difundido popularmente hasta hace medio siglo, aunque sin ninguna connotación protestataria. Hace poco H. Grant ha dedicado un breve e interesante estudio al tema, que prueba su larga conservación, reuniendo algunos datos, desde fuentes medievales y barrocas hasta las aucas catalanas más recientes: «El mundo al revés», en *Hispanic studies in honour of Joseph Manson*, Oxford, 1972.

una estimación conservadora, o, tal vez mejor, tradicional. No cabe duda de que el tema revela —y así lo ha puesto en claro Rousset respecto al Barroco francés—[22] un sentimiento de inestabilidad y mutabilidad. Pero si, ante la constatación de que todo cambia, se juzga que todo en el mundo se encuentra tergiversado, es porque se piensa que existe una estructura racional por debajo, cuya alteración permite estimar la existencia de un desorden: si se puede hablar del mundo al revés es porque tiene un derecho. Sobre la base de esa estructura juegan los *Discursos* satíricos y los *Sueños* de Quevedo.

El Barroco español recoge el tópico, y probablemente a consecuencia de la intensa experiencia de crisis que durante él se vive, adquiere en su marco gran relieve. «Todo corre al revés», nos advierte Luque Fajardo [23], y a continuación coloca una lista de ejemplos, entre los que predominan los que se relacionan con la vida social. Es hoy «común estilo del mundo», observa Suárez de Figueroa, verse «andando en todas sus partes al revés» [24]. «No hay cosa a derechas en el Mundo desde su entrada», escribe Fernández de Ribera, todas las cosas en él andan al revés [25]. Una de las obras más interesantes de Quevedo, *La hora de todos y la Fortuna con seso* [26], contiene una elaboración libre del tópico, en la que la ocurrencia del autor está en presentar cómo serían las cosas en un mundo que se pusiera a andar al derecho. Tirso escribe una comedia, *La República al revés,* que por lo menos nos sirve para apreciar la popularidad del tema [26 bis]. También es materia que

22. *Op. cit.*, pág. 26.

23. *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, cit., t. II, pág. 81.

24. *El pasagero*, pág. 66. En su obra *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, fol. 42, repite el tema: «es propia condición del mundo casi desde su principio guiarlo todo al revés, traerlo todo desfigurado».

25. *Mesón del mundo*, edición de Carlos Petit Caro, Sevilla, 1946, páginas 26 y 29.

26. *Obras. Prosa*, págs. 267 y sigs. Cf. H. Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the neostoic movement*, Oxford University Press, 1972, págs. 76-77.

26 bis. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, t. I, Madrid, 1969, págs. 382 y sigs.

pasa a la literatura vulgar de *Avisos*: «todo anda al revés», hace observar Barrionuevo a sus lectores [27]. Añadamos que también la figura del «gracioso» es un agente de ese mundo invertido: «soy el que dice al revés / todas las cosas que habla», declara el correspondiente personaje en la comedia lopesca *El mejor alcalde, el rey*. En general, estas referencias, en su contexto, nos permitirían comprobar, a nuestro parecer, un carácter conservador, como revela su presencia en el P. Nieremberg [28]. No obstante, cuando llegamos al capítulo que Gracián dedica al tema en *El criticón* [29], nos hallamos con una crítica tan acerba que nos permite insistir en nuestro punto de vista de que Gracián —como Saavedra Fajardo— exponen una moral acomodaticia, de fondo discrepante, más bien que conservadora. Siguiendo esa línea, al perderse la creencia —propia de grupos privilegiados— en el orden de una razón objetiva, mantenedora de justicia y armonía, se pasaría —en los no privilegiados, cada vez intelectualmente más disconformes— a convertir el tópico del «mundo al revés» en una fórmula de protesta social.

Esa visión del mundo, que insistimos en considerar ligada a la conciencia de crisis, produciría todavía otra imagen —o por lo menos la difusión y agravación de la misma— utilizada por los escritores del Barroco: el mundo como *confuso laberinto*. Es sintomático que constituyera ya el tópico más repetido tal vez en el Manierismo [30]. Más tarde, en el momento central que nos interesa, Comenius amonesta sobre el riesgo de perderse en «el laberinto del mundo, sobre todo tal como está organizado al presente» —en cuyas palabras resalta el nexo que en su pensamiento se establece con una situación concreta y actual, desde la cual derivaba, como tenemos que

27. *Avisos*, I (BAE, CCXXI, pág. 80).
28. *Epistolario*, edición de N. Alonso Cortés, CC, Madrid.
29. Libro primero, Crisi VI, ed. cit.; en la pág. 210 se concreta la fórmula.
30. G. R. Hocke, *El Manierismo en el arte europeo*, Madrid, 1961. Muchas de las referencias que el autor da caen de lleno en el Barroco.

aceptarla, toda la fuerza del tópico en el XVII [31]—. Comenius dedicó todo un libro al tema: *Laberinto del mundo y paraíso del alma.* Chlup y Patocka, que han presentado recientemente una interesante antología del autor, comentan: el *Laberinto* «expresa la situación de una sociedad profundamente sacudida. La obra contiene, bajo forma alegórica, una crítica de la sociedad humana, tal como ésta aparecerá a Comenius: un peregrino que desea recorrer el mundo para dilucidar su vocación, observa todas las condiciones y profesiones humanas; por todas partes ve reinar las falsas apariencias y el desorden» [32]. De las andanzas de personajes picarescos o gracianescos se podría decir algo muy parecido, en la esfera de la literatura española.

En las letras españolas, el tema del «laberinto» se encuentra en Góngora y en otros muchos. V. Bodini ha puesto en claro cómo pertenece a la estructura fundamental de *La vida es sueño* [33]. De este «laberinto del mundo» habla Francisco Santos [34], y Enríquez Gómez nos propone imaginar que el mundo es «un laberinto encantado» [35].

Todavía nos encontramos con otro tópico similar: el de la «gran plaza» en la que todos revueltamente se reúnen y a la que tiene que acudir el peregrino de Comenius [36]. A esa «plaza universal» del mundo, en la que toda su confusión se inscribe, acuden también los caminantes de Gracián [37]. Suárez de Figueroa emplea esa imagen para uno de sus libros [38]. Y en las *Cartas* de Almansa se dice que la Corte es «como plaza del mundo», por cuya razón cuanto en él pasa se sabe [39]. También en

31. *Jean Amos Comenius*, París, 1957, pág. 42 (antología publicada con una introducción de J. Piaget). El pasaje citado corresponde a la obra que citamos a continuación en el texto.
32. *Ibid.*, pág. 39.
33. *Segni e simboli nella «Vida es sueño»*, Bari, 1968.
34. *Día y noche de Madrid*, BAE, XXXIII, pág. 399.
35. BAE, XLII, pág. 364.
36. Antología citada, pág. 48; el pasaje corresponde al *Laberinto del mundo.*
37. *El criticón*, II, pág. 10.
38. *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Perpiñán, 1630.
39. Carta IX (16 noviembre 1622), ed. cit., pág. 139.

Quevedo se encuentra el tema [40]. Están tan obviamente emparentados estos semblantes de la realidad del momento con los que precedentemente hemos mencionado, que no necesitamos añadir nada más.

Con más fuerza se expresa una idea similar a la anterior en la imagen del *mundo como mesón*, de que algunos se sirven y que Fernández de Ribera despliega en todo un libro [41]: casa de locos, mesón del mundo, éste es «una profana hostería del hombre»; en el ir y venir de las gentes que se reúnen en una posada, en la brevedad de su paso por ella, en la variedad y confusión de cuantos pueblan aquélla, en las mentiras y engaños de que está llena, en su desorden, la imagen viene a ser muy convenientemente adecuada para darnos la versión del mundo en que nuestra existencia se contiene: «Es la vida humana un Mesón donde el sabio es peregrino para detenerse», pero también es lugar donde se aprenden todas las tretas, engaños o también recursos para defenderse de los demás —según la visión barroca del hombre que a continuación vamos a considerar—. «Universidad de pasajeros cursantes desta vida», lo llama Fernández de Ribera [42]. Recordemos que en *La pícara Justina*, López de Úbeda nos dice del mesón, centro idóneo para la vida peregrina y picaresca, que es «universidad del mundo» [43], lugar de aprendizaje para la lucha de la vida, en la concepción del pesimismo barroco [44]. Quevedo recoge el

40. La estructura de los *Sueños* y de los *Discursos* satíricos responde además a esta idea.

41. Cf. *Mesón del mundo*, cit. Según noticia de Rennert (*The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, 1909; reimpresión de Nueva York, s.f. pág. 310), la compañía de Riquelme representó en Sevilla un auto titulado *El mesón del alma*, que seguramente alguna relación tendría con el tópico aquí considerado y que demuestra su enraizamiento en un medio tan barroco como el sevillano.

42. Cf. textos citados en Prólogo y pág. 37.

43. BAE, XXXIII, pág. 69.

44. En Pascal, el hombre conoce al mundo, «de ce petit cachot où il se trouve logé»; y precisará a continuación a qué se refiere: «j'entends l'univers», *Pensées*, I, pág. 22.

tema: «venta del mundo», que, sin embargo, no es de temer cuando se sigue el camino recto [45].

El mundo es malo. Guerras, hambres y pestes, crueldades, violencias y engaños, dominan la sociedad de los hombres y amenazan por todas partes. En el papel anónimo —uno entre tantos— que J. M. Barnadas ha dado a conocer, y del que ya hemos hablado en capítulo anterior, se alude a las muchas «aflicciones» (latrocinios, injusticias) que se soportan, se reconoce que no le será fácil al rey «evitar que no haya muchos desórdenes y daños», a que la necesidad obliga [46], una visión pesimista ligada a las penosas experiencias de un amenazador presente. «¿Qué quiere usted —se pregunta F. Santos— que sea el mundo más de trabajos, sustos y aflicciones?» [47]. «Terrible avenida de maldades se ha esparcido por el mundo», advierte Suárez de Figueroa [48]. Pero al hombre del Barroco, por más que, bien en los llamativos tonos de Quevedo, bien en el fatigoso sermonear del P. Nieremberg, se le predique una renuncia ascética, no se le puede pedir limitarse a esta última actitud. Entre la Edad Media y él queda la imborrable etapa renacentista, con su experiencia de auge, de crecimiento. Es más, el malestar que se sufre ya hemos dicho que se reconoce proceder de una desorbitada expansión de las aspiraciones. Sin duda, el Barroco, y no sólo el siglo XVII, es trágico, contra lo que sostiene Mopurgo. La lista de obras «negras» que pudiera hacerse en arte y en literatura sería copiosísima. Más negra aún y más larga la de tantos hechos dolorosos en la vida política y en la economía. Pero, para satisfacción de los pocos que se libraban de los males y para aturdimiento de los que

45. *El sueño del Infierno*, en *Obras completas: Prosa*, pág. 173. El tópico del mesón es cultivado por los que hacen literatura picaresca, muy especialmente, o por aquellos que, con pretensión condenatoria, escriben literatura contra las malas tretas.

46. Barnadas ha editado el documento como apéndice de su artículo «Resonancias andaluzas de la decadencia», ya citado.

47. *Día y noche de Madrid*, BAE, XXXIII, pág. 434.

48. *Varias noticias...*, fol. 1 v.

pudieran protestar gravemente de éstos, el Barroco es también la época de la fiesta y del brillo. Este otro cariz se pone de manifiesto en las ocasiones en que se produce —en arte, en literatura, en política, en la guerra— una aproximación a la Iglesia, a la monarquía, a los más altos señores, etc., contraste que pertenece al tipo de los que se observan en el fondo de la obra barroca. Este otro semblante se encarga de reflejarlo, especialmente, Lope, en menor medida Góngora, aunque ni en uno ni en otro falten momentos de desaliento. El carácter de fiesta que el Barroco ofrece no elimina el fondo de acritud y de melancolía, de pesimismo y desengaño, como nos demuestra la obra de un Calderón. Pero si se ha de partir de la experiencia penosa de un estado de crisis, como venimos diciendo, y el Barroco la ha de reflejar, también, no menos obligadamente, a fin de atraer a las fatigadas masas y promover su adhesión a los valores y personas que se le señalan, esos otros aspectos refulgentes y triunfalistas tienen que ser cultivados. Hablaremos de esta otra cara en posterior capítulo. Digamos aquí que el Barroco vive esta contradicción, relacionándola con su no menos contradictoria experiencia del mundo —la cual suscitará las imágenes que acabamos de ver—, bajo la forma de una extremada polarización en risa y llanto. Quevedo nos proporciona, en sus poemas especialmente, muchos ejemplos de ella. El tema del alternante y contrapuesto resultado de la risa y el llanto ante el mundo se simboliza en las figuras de Demócrito y Heráclito: que de dos tan ejemplares filósofos, como estiman los escritores del XVII, opuestamente ría el uno y llore el otro ante la contemplación de la vida y de las cosas que en ella se nos dan, viene a ser prueba palmaria de su desconcierto [49]. Antonio López de Vega escribió sobre el tema todo un

49. Cf. M. Z. Hafter, *Gracián and Perfection*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966, págs. 78 y sigs., donde da brevemente muchas referencias.

farragoso volumen [50]; lo trató también en algunas de sus poesías Enríquez Gómez, y Suárez de Figueroa le dedicó unos folios de sus *Varias noticias importantes a la humana comunicación.*

Salvo en los casos excepcionales que cumplen la función de presentar el lado atrayente del sistema que se trata de mantener, hacia el cual se busca mover la adhesión de las gentes, a los escritores barrocos pudiera atribuírseles —como un joven investigador, Fonquerne, dice de Céspedes— «su creación de un universo, grandioso en muchos aspectos, pero casi siempre hostil, dominado por la fatalidad y las fuerzas ocultas» [51]. Dentro de ese universo hallamos cobijada a una criatura variable, frágil, dramática, esa criatura incierta y flotante, como la llamaría Pascal, el hombre, al que de pronto, como al Andrenio de la obra gracianesca, le acontece verse puesto en el mundo, teniendo que hacerse en él y teniendo a la vez que conseguir hacer del mundo un sostén seguro en que apoyarse. También el peregrino de Comenius, como su pariente el de Gracián, al resolver entrar en el mundo —«viajar por el mundo y adquirir experiencia»— se pregunta, sobre él, «si existe alguna cosa sobre la cual pueda fundarse con certeza» [52]. Pasajes de Pascal expresan con fuerte dramatismo este estado de ánimo, alguno de los cuales ya lo hemos mencionado [53]. Con elegantes versos da cuenta Juan de Arguijo de su interno estado de inseguridad [54]:

> Busca sin fruto, entre la niebla oscura
> que cerca a la razón, mi pensamiento
> segura senda que sus pasos guíe ...

50. *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo,* Madrid, 1612; vuelto a publicar en 1641.

51. En el estudio preliminar a su edición de las *Historias ejemplares y peregrinas* de Céspedes y Meneses, Madrid, 1970, págs. 47-48.

52. Antología citada, pág. 43.

53. *Pensées,* I, pág. 26.

54. Silva que lleva el núm. LXVII en la edición de S. B. Vranich, que es la que utilizamos (Madrid, 1972).

Conectando el aspecto de vacilante duda que el problema de la incertidumbre sugiere, con el de la desconfianza sobre las relaciones entre los individuos, Suárez de Figueroa nos hace reparar en que «incierta y casi imposible de inquirir es la condición humana por las desigualdades de su inclinación y ambages de su proceder» [55]. Con ello, el tema alcanza quizá su más plena versión barroca, se aparta de un planteamiento científico cartesiano, para mantenerse en la línea de una moral, dubitante en sus aplicaciones, derivada de una antropología problemática.

Pero antes de pasar a ocuparnos de la paralela concepción del hombre que se corresponde a esa concepción del mundo, hemos de referirnos a otros aspectos de éste que, más que conferirle una condición bifronte, hacen de él lo que la doctrina llamará un «mixto», en lugar de un mero «compuesto». «En lo mixto— nos dice Ricardo del Turia— las partes pierden su forma y hacen una tercera materia muy diferente, y en lo compuesto cada parte se conserva ella misma como antes era, sin alterarse ni mudarse» [56]. Pues bien, si el mundo es malo y adverso, puede tener también manifestaciones de bueno y favorable, no porque de un lado sea una cosa y de otro la contraria, sino porque de una misma cualidad pueden sacarse efectos muy diversos. No hay aspectos pesimistas y otros optimistas. Más bien habría que decir que, mediante un adecuado ajuste a los aspectos pesimistas, se pueden obtener resultados favorables.

De esa interna condición de «mixto» derivaría la consecuencia de inseguridad, de incerteza, con que el hombre se halla siempre en sus relaciones con aquél. Lo cual a su vez

55. Prólogo a sus *Varias noticias...* cit.

56. *Apologético de las comedias españolas*, en *Poetas dramáticos valencianos*, edición de Juliá Martínez, Madrid, 1929, t. I, pág. 623. Ricardo del Turia expone la referida distinción para sostener que a la «tragicomedia» le corresponde la calidad de un ser mixto, lo que nos hace comprender su adecuación para expresar, en la mentalidad barroca, la compleja mixtura de la realidad.

procede de que en su íntima contextura el mundo no es un ser hecho, terminado y en reposo, sino que posee una «consistencia» —empleo esta palabra en el sentido de Ortega— dinámica, inestable, contradictoria. El mundo es una lucha de opuestos, el lugar en que se trama la más compleja red de oposiciones. Esto le imprime su movimiento y le asegura su conservación:

> ... si todo
> en las cosas naturales
> con la oposición se aumenta,

como dice Calderón (*Saber del mal y del bien*). Del hombre, como del mundo nos dice Suárez de Figueroa, «es fuerza que, así como todo lo que tiene movimiento en el globo universal, viene a ser mantenido por concordante discordia» [57].

Por eso, sirviéndose de las reservas de conservadurismo que toda solución platonizante encierra, la mente barroca, por encima de guerras y muertes, de engaños y crueldades, de miseria y dolor, afirmará una última concordancia de los más opuestos elementos, no porque elimine todos aquellos males, sino porque los adapte recíprocamente, como a ellos se adapta el hombre. Por eso, en fin de cuentas, todo comportamiento barroco es una moral de acomodación y la moral provisional cartesiana es una moral barroca en cuanto participa de tal carácter. «Nostre vie est composée, comme l'armonie de l'univers, de choses contraires», asegura Montaigne [58], y hay que reconocer que, desde los manieristas hasta los barrocos, los cuales, unos y otros, se sienten con mayor o menor fuerza sacudidos convulsivamente por la crisis —económica y moral— que todo lo hace oscilar, la apelación a esa fórmula de armonía de contrarios enmascara, aun sin pretenderlo, la amenaza a la

57. *Varias noticias...*, fol. 11.
58. *Essais*, cit., III, XIII, pág. 216.

ordenación conservadora de la sociedad que se ve perturbada. Por eso hay diferencias en esa afirmación de la armonía: para unos (Lope) es una manifestación eterna del orden que se ha de mantener; para otros es una mera afirmación de movimiento, por tanto, de dinamismo renovador, que se produce del impulso de oposiciones. «Me estaba contemplando —dice Gracián— esta armonía tan plausible de todo el Universo, compuesta de una extraña contrariedad que según es grande no parece había de poder mantenerse el mundo un solo día: esto me tenía suspenso, porque, ¿a quién no pasmará de ver un concierto tan extraño, compuesto de oposiciones? —Así es, respondió Critilo, que todo este Universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos» [59]. Observemos, con todo, en el anterior pasaje gracianesco, que es el sabio quien convierte la referencia a la «oposición» en la de «desconcierto», acentuando la confusión como estado observable; por otra parte, uno y otro, los dos dialogantes personajes gracianescos, coinciden en recalcar el gran volumen de las internas tensiones, la gran parte de la contrariedad que no se elimina, sino sobre la que el Barroco impone sus formas de acomodación.

En las páginas que siguen nos encontraremos con textos semejantes al que acabamos de recoger, aunque dejemos aparte los muchos que pudiéramos traer a colación de Lope —tan imbuido, dado su carácter conservador, de platonismo popular—. A veces nos encontramos con manifestaciones muy curiosas de esta doctrina de la inestabilidad, aplicadas a explicar los más extraños problemas físicos [60]. En medio de este mundo, pues,

59. *El critición*, I, III, pág. 137.

60. En el escritor de materias económicas José de la Vega, leemos este párrafo: «pasman los ignorantes de que hirviendo un vaso de agua al fuego, no se caliente el fondo del vaso; mas si supiessen la contínua guerra que exercitan en esta vida ... los contrarios, trocarían en satisfacciones los assombros». La obra de José de la Vega, dedicada a explicar lo que son las «acciones» con que se forma el capital de cierto tipo de sociedades, lleva este muy barroco título (como barroco es el libro entero): *Confusión de confusiones*, Amsterdam, 1688 (reimpresión en facsímil, Madrid, 1958), pág. 124.

contradictorio, incierto, engañoso, radicalmente inseguro, se halla instalado el hombre y tiene que desenvolver el drama de su historia. «En este teatro, tan ceñido de contrarios, tan adornado de opuestos, ven recíprocamente los mortales representar sus acciones» [61].

Al tenerse que preguntar, con más dramatismo que en otros momentos, sobre el entorno de su existencia, por cuanto la siente amenazada críticamente, el hombre del Barroco adquiere su saber del mundo, su experiencia dolorosa, pesimista, acerca de lo que el mundo es, pero también constata, con simultaneidad tragicómica, que, aprendiendo las manipulaciones de un hábil juego, puede apuntarse resultados positivos. De la noción de esa polivalente mixtura del mundo, saca los elementos para construir su propia figura (aunque estemos más dispuestos a pensar que, en el fondo de la cuestión, fuera su dolorosa y varia experiencia personal de los demás hombres y de sí mismo la que le llevara a construirse la visión del mundo ante la que se instalara).

Parece fácil de reconocer una conexión inmediata y directa entre el carácter conflictivo de la época barroca y el pesimismo sobre el mundo y sobre el hombre en sociedad, que en aquélla se expresa en toda ocasión. Ésta es una situación histórica general, en los términos que hemos expuesto, los cuales, como vamos a comprobar a continuación, son de paralela aplicación a la concepción del hombre. Sostener que el pesimismo de Mateo Alemán, en el *Guzmán de Alfarache*, proviene de su calidad de converso, es montar una hipótesis innecesaria, como pudiera serlo la de considerar, en cualquier otro caso, que su origen se hallaba, por ejemplo, en un mal funcionamiento del hígado del autor en cuestión. En historia, como en ciencia, hay que atenerse a la interpretación que resulte más generalmente necesaria, de más amplia validez. Pues bien, el pesimismo sobre el mundo y el hombre, superable, o, mejor,

61. Suárez de Figueroa, *Varias noticias...*, fol. 9.

compensable, en último término, por la religión, por la educación, por la intervención oportuna y adecuada del propio hombre, es la actitud mental de los europeos en el siglo XVII, en lo cual los españoles no son excepción.

El hombre, según se piensa en el XVII, es un individuo en lucha, con toda la comitiva de males que a la lucha acompañan, con los posibles aprovechamientos también que el dolor lleva tras sí, más o menos ocultos. En primer lugar, se encuentra el individuo en combate interno consigo mismo, de donde nacen tantas inquietudes, cuidados y hasta violencias que, desde su interior, irrumpen fuera y se proyectan en sus relaciones con el mundo y con los demás hombres. El hombre es un ser agónico, en lucha dentro de sí, como nos revelan tantos soliloquios de tragedias de Shakespeare, de Racine, de Calderón. En la mentalidad formada por el protestantismo se da, no menos que en los católicos que siguen la doctrina del decreto tridentino «de justificatione», la presencia de ese elemento agónico en la vida interna del hombre [62]. «La vida del hombre es guerra consigo mismo», dirá Quevedo. «Síguese no ser otra cosa nuestra vida que una continua y perpetua guerra, sin género de tregua o paz», escribirá también Suárez de Figueroa [63]. Estamos ante una visión de apariencia ascética que se extiende por toda Europa, pero que se desplaza hacia una afirmación del dominio sobre el mundo —así en Gracián y en otros—.

Pero, además, los movimientos de oposición política, las rebeldías y conspiraciones, y, sobre todo, el hecho nuevo de que la guerra se haya constituido en un modo general y persistente de relacionarse los pueblos, suscitan una concepción del hombre como sujeto en perenne y constitutiva pugna con sus semejantes. Por eso será posible, en dependencia estrecha con la situación moral del tiempo, determinante de las concretas circunstancias de crisis hoy tan conocidas, que en el segun-

62. Cf. mi *Teoría española del Estado en el siglo XVII*, Madrid, 1944.
63. *El pasagero*, pág. 360.

do cuarto, aproximadamente, del siglo barroco se produzca un hecho curioso, un fenómeno literario pequeño si se quiere, mas muy significativo: un verso de Plauto que durante siglos se había leído sin llamar demasiado la atención —o, en todo caso, levantando respuestas de contraria opinión—[64] se convierte ahora en un tópico aceptado, en un aforismo que rueda de mano en mano, porque en él encuentra expresión un vivo sentimiento de la época. Nos referimos a una frase acerca del carácter agresivo que, a consecuencia del pesimismo ya dicho, se imputa al ser humano: *homo homini lupus*. Escribe sobre ello Luque Fajardo: «como decía un predicador discreto, explicando el proverbio antiguo [*homo homini lupus*]: el hombre contra el hombre es lobo; bastaba decir: el hombre contra el hombre es hombre y quedaba bien encarecido, porque no tiene el hombre mayor contrario que al mismo hombre» [65]. Ciñéndose a la formulación aforística circulante, Hernando de Villarreal hace suya la sentencia: «los mismos hombres son lobos unos para otros» [66]. Sólo ha podido ser, por tanto, una mala información de los historiadores la razón de que tal pensamiento haya podido repetirse una y otra vez como identificación del singular pesimismo de Hobbes. Es más, en el año mismo en que se publica el *Leviathan* (1651), aparece también la primera parte de *El criticón*, y en ella Gracián afirma que, entre los hombres, cada uno es lobo para el otro [67]. Está claro, pues, que se trata de un modo de pensar común a la Europa barroca, el cual alcanza una formulación sentenciosa por su estrecho ajuste a ese pensamiento. Con la vulgaridad con que están habituados a expresarse ante su público, un jesuita escri-

64. Cf., por ejemplo, la de L. Vives, y, mucho más directamente, la de Vitoria, en mi obra *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Madrid, 1958.

65. Vol. II, págs. 30-31.

66. Citado por Azorín, en *El pasado*, Madrid, 1955, pág. 77.

67. *El criticón*, I, pág. 148, de la edición de Romera Navarro. Comentamos este pasaje en mi artículo sobre «Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián», ya citado.

birá en carta particular (13 de octubre de 1637): «la política de Satanás reina en el mundo» [68]. Así traduce él la experiencia de artera lucha general con que contempla desenvolverse en la época la coexistencia —frecuentemente, dentro de un reino, y, más aún, de los mismos reinos entre sí—, cuyas maneras de conducirse son imputables a los hombres y a su condición.

La denuncia de las malas cualidades del ser humano, que oscila entre señalar su egoísmo [69], su malignidad o su depravación, tal vez nunca se ha difundido tanto como en el XVII, y si en algunos casos se escucha el eco arcaizante del tema medieval y ascético del «de contemptu mundi» como preparación a una disciplina religiosa, en el siglo barroco se observa comúnmente en la materia un considerable grado de secularización que hace que de la práctica de la desconfianza ante el mundo y el hombre, todos procuren sacar las convenientes artes para vencerlos en provecho propio. Por eso, no es en moralistas y escritores religiosos en quienes se encuentran esas frases contra la agresiva o perversa condición del hombre, sino en quienes escriben acerca de los modos de instalarse y comportarse con los demás e incluso, simplemente, en quienes hacen literatura —la cual constituye un pasto imprescindible en la sociedad barroca—, esto es: novelistas, poetas, autores de miscelá-neas (que hoy llamaríamos ensayistas) y también, aunque tal vez en menor medida, en autores teatrales.

Importa que recojamos aquí algunos testimonios más —aparte de los que, por muy conocidos, dejemos de lado—, porque la difusión del tema es un dato esencial para comprender su papel decisivo en la formación y sentido de la cultura

68. *Cartas de jesuitas* (13 octubre 1637), MHE, XIV, pág. 223.

69. Cellorigo, en su mencionado *Memorial*, hace este comentario con ocasión de la epidemia que se sufrió en Valladolid: «Hase descubierto mucho en España el poco amparo que de parte de los lugares sanos han tenido los enfermos» (fol. 7). Probablemente el miedo insuperable que cayó sobre las gentes, con motivo de las pestes que azotaran al siglo XVII, está en la base de las características del barroco que venimos exponiendo.

barroca. No utilizaremos escritores de ascética, como Nieremberg, ni tampoco los pasajes, que damos por incorporados aquí, de M. Alemán, Quevedo, Gracián, o algún otro, tan difundidos. Recordemos otros textos, como el de Anastasio P. de Ribera: «el más común enemigo de un hombre es otro» [70]. Un poeta, que nos interesa mucho por la precisión con que responde a la mentalidad del tiempo, Gabriel de Bocángel, escribe palabras muy similares: «que se considere la sentencia del otro Filósofo que decía no ver más contrario animal al hombre que el hombre» [71]. Con los poetas coincidirá un político, Saavedra Fajardo, quien, al constatar que el hombre es dañoso para sí y para los demás, establecerá la común conclusión de sus contemporáneos: «ningún enemigo mayor del hombre que el hombre» [72]. Un economista llega a alcanzar los tonos más severos; en efecto, Álvarez Ossorio juzga con gran dolor que el hombre solicite la ruina del hombre, ponderando quién se pudo librar de un enemigo de tantas fuerzas, enemigo declarado suyo, cuya maliciosa naturaleza hace que unos a otros se persigan «como lobos y tigres ferocísimos» [73].

Estos testimonios denuncian la agresividad y violencia del ser humano que, en primer plano, pone de relieve el pesimismo con que se le contempla. Violencia pública, social, en las guerras, en las prácticas penales de la época, en los homicidios, robos y demás desafueros que se cometen a diario; violencia en las relaciones privadas, interindividuales: los noticieros del tiempo nos refieren el caso del brutal castigo propinado por la marquesa de Cañete a tres criadas suyas —casos así explican el frecuentemente denunciado odio de los criados hacia los

70. *Obras*, edición de R. de Balbín, Madrid, 1944, t. II, pág. 47. El texto corresponde a un «vejamen» en la Academia de Madrid, lugar y ocasión bien representativos de la sociedad barroca.

71. Este fragmento pertenece a sus *Prosas diversas*, en sus *Obras*, edición de Benítez Claros, Madrid, 1946, t. I, pág. 141.

72. Empresa XLVI, pág. 378.

73. *Extensión política y económica*, en las *Obras* de A. Ossorio, edición de Campomanes, Apéndice I al *Discurso sobre la educación popular*, pág. 8.

amos—, hasta el punto de que el rey hizo prender al marqués y a la marquesa, se les condenó a una fuerte multa y se les desterró de la Corte durante algún tiempo. Lo refieren las *Noticias de Madrid (1621-1627)*, con referencia al año 1622, y es un repugnante espectáculo que coincide con tantos que se narran en la novelística del momento. Esos sentimientos de violencia y agresividad, tan característicos del mundo barroco, es algo que deriva de una raíz que está por debajo: una naturaleza de mala condición que obliga a precaverse de ella misma. Montaigne, tras echar la cuenta de los sentimientos de ambición, envidia, superstición, venganza, crueldad, que anidan en el interior del hombre, sentencia: «notre être est cimenté de qualités maladives» [74]. Una afirmación de este tipo constituye base para muchas de las construcciones de la cultura barroca. Su eco se escucha por todas partes. Jerónimo Yáñez de Alcalá le hace decir a su personaje —que tan fiel a la realidad social de su tiempo se mantiene en tantos de sus comentarios—: «está ya tan depravada la naturaleza y condición de los hombres ...» [75]. Francisco Santos pide al ser humano le perdone, porque, nos dice, obligadamente, «le he de comparar al puerco» [76].

Se comprende, a pesar del esplendor que contempla en torno, que un Molière no dude en aumentar, mirando a sus semejantes con ojos preparados por una sensibilidad barroca, la lista de los cargos que a aquéllos se les hacen:

> Je ne trouve par tout que lâche flatterie,
> Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie.

¿Que una declaración así puede estar prejuzgada por venir hecha desde el planteamiento propio de *Le misanthrope*? Pero Molière, al hablar en los mismos términos, nos advertirá

74. *Essais*, III, 1, pág. 8.
75. BAE, XVIII, pág. 533.
76. *Op. cit.*, pág. 408.

de que tales defectos y males pertenecen con tan íntimo lazo a la naturaleza humana que son inextinguibles y no hay por qué sorprenderse de ellos. Resumiendo su sentimiento de pesimismo y acomodación, en la citada pieza nos dirá:

> Et mon esprit enfin n'est pas plus offensé
> De voir un homme fourbe, injuste, intéressé,
> Que de voir des vautours affamés de carnage,
> De singes malfaisants et des loups pleins de rage [77].

Con estos elementos se teje el lienzo de fondo sobre el cual el escritor barroco pintará la figura de los comportamientos del sujeto humano. Venía a ser anunciador de la actitud que se cernía sobre la centuria inmediata, el hecho de que, en 1593, Guillén de Castro pronunciara, ante la Academia de los Nocturnos, de Valencia, un «Discurso contra la confianza» que le había sido encargado por aquélla —circunstancia, esta última, que aumenta el valor social del dato—. En las páginas de ese escrito amonesta el autor contra las calamidades que ha traído al mundo la confianza en los demás y la ponzoña que puede guardar la confianza en sí mismo [78]. De una época que, sin duda, lo que quiere es escuchar una estimación de ese tipo —aun descontando lo que puede haber de gusto por la paradoja (lo que es ya un factor del problema)—, podemos esperar que cundan las llamadas para precaverse y defenderse. Un autor embebido de barroquismo madrileño, Liñán y Verdugo, advertirá que «es el hombre, de su naturaleza, terrible, cauteloso, sagaz, amigo de su provecho, deseoso de conservarse a

77. *Le misanthrope*, acto I, escena 1.ª. Análogamente, escribe La Bruyère: «Ne nous emportons point contre les hommes en voyant leur dureté, leur ingratitude, leur injustice, leur fierté, l'amour d'eux-mêmes et l'oubli des autres; ils sont ainsi faits, c'est leur nature, c'est ne pouvoir supporter que la pierre tombe ou que le feu s'élève», *Les caractères*, cit., pág. 201.

78. *Obras de don Gaspar de Castro y Bellvis*, edición de Juliá Martínez, Madrid, 1927, t. III, págs. 573 y sigs.

menos costa y trabajo suyo» [79]. Parece que Liñán está viendo a unos y otros individuos, tras las esquinas de las calles de Madrid, acecharse recíprocamente, para caer sobre el que va desprevenido. Barrionuevo recoge ese comentario general y lo advierte a su público: «en todas partes está la malicia en su punto y todos tratan de engañarse unos a otros» [80].

Efectivamente, ese ser agónico y en el fondo solitario, lanzado, por la inspiración de un principio de egoísmo y conservación, a la lucha en todos los momentos, es el *hombre en acecho*, tal como lo concibe la mentalidad barroca. «Todos vivimos en asechanza los unos de los otros», escribe M. Alemán [81]. Algo muy parecido a lo que observará Saavedra Fajardo: «se arman de artes unos contra otros y viven todos en perpetuas desconfianzas y recelos» [82]. Por eso, en la magna obra de Gracián, Critilo le dirá a Andrenio que su enseñanza va dirigida «para que abras los ojos y vivas siempre alerta entre enemigos» [83]. Un estudio lexicográfico sobre el Barroco —que es de lamentar esté por hacer— pondría seguramente de relieve unos índices altísimos en el empleo de palabras tales como *acecho, cautela, desconfianza*, etc., de lo cual vino a ser un bien orientado anuncio el discurso de Guillén de Castro que acabamos de recordar.

Hemos hablado en capítulo anterior de la violencia subversiva, insurreccional a veces, que era alimentada por la situación de crisis del siglo XVII, en toda Europa. Ahora contemplamos el fenómeno de la violencia por una cara muy diferente: la expansión de sentimientos de tal carácter, los cuales se dieron también en todos los pueblos de Europa, pero que en España presentaron quizá particular virulencia. Esos

79. *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, Aviso VI, en *Costumbristas españoles*, edición de Correa Calderón, t. I, pág. 91.

80. *Avisos*, I (BAE, CCXXI, pág. 138).

81. *Guzmán de Alfarache*, I, II, 4, edición de S. Gili Gaya, CC, t. II, págs. 53-54.

82. Empresa XLIII, pág. 369.

83. Ed. cit., t. I, pág. 172.

sentimientos no sólo son tolerados, sino con mucha frecuencia fomentados por los mismos órganos del poder, tal vez para ambientar la aplicación de sus propias medidas represivas, pero más bien, a nuestro entender, para excitar las pasiones de las masas, a las que se dirigía y en las que se apoyaba, a fin de hacer más cerrada su adhesión, más ciega su obediencia y su aceptación de una política, más enérgica su intervención cuando hubiera que acudir a ellas, en caso de guerra interna o externa.

El tremendismo, la violencia, la crueldad, que con tanta frecuencia se manifiestan en las obras de arte del Barroco, vienen de la raíz de esa concepción pesimista del hombre y del mundo que hemos expuesto, y a su vez la refuerzan. El gusto por la truculencia sangrienta se observa en muchas obras francesas, italianas, españolas, y sólo una lamentable mala información —o, peor aún, un deseo inconfesado y criticable de querer continuar mal informados— puede atribuirla a la influencia del carácter de uno u otro país, siendo así que es un dato común, peculiar de la situación histórica del Barroco en toda Europa [84]. A los testimonios de las novelas picarescas de Castillo Solórzano se corresponden los de la picaresca alemana de Grimmelshausen. Para María de Zayas es el de la crueldad poco menos que un aspecto obsesivo en su enfrentamiento con el otro sexo: «en cuanto a la crueldad, no hay duda de que está asentada en el corazón del hombre y esto nace de la dureza de él» [85]. Probablemente, la violencia real no fue mayor en el XVII que en otras épocas anteriores, no menos duras, pero sí fue más aguda la conciencia de la violencia y hasta la acep-

84. Weisbach, en *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1948, ha reunido algunas interesantes referencias (cf. pág. 85). Rousset recoge también ejemplos de arte macabro de diversa procedencia, en *La littérature de l'âge baroque en France*, pág. 91.

85. *Novelas ejemplares y amorosas*, edición de González de Amezúa, t. II, pág. 109. Algunas otras referencias: «con los crueles y endurecidos corazones de los hombres no valen ni las buenas obras ni las malas» (*ibid.*, pág. 167); «en lo que toca a la crueldad, son los hombres terribles» (*ibid.*, pág. 208).

tación del hecho de la misma, que llegó a inspirar una estética de la crueldad. Una carta de un jesuita (27 de mayo de 1634) relata el caso de uno a quien ahorcan, como un suceso de risa [86]. Pocos testimonios tienen la fuerza de aquel en que un fray Gerónimo de la Concepción nos descubre y describe un sentimiento propio: se refiere a las almadrabas de la costa de Cádiz, adonde eran llevados miles de atunes para matarlos, trocearlos y salarlos, en cuya ocasión se podía contemplar el espectáculo brutal de la brega de los animales con los jabegueros u obreros empleados en degollarlos al ser sacados del agua, y ante tal espectáculo, comenta el mencionado fraile con toda sinceridad: «Es tan gustoso el entretenimiento, ya por la fuerza de los brutos, ya por la variedad de los arpones y redes con que los prenden y matan, ya por lo ensangrentado que suelen dejar el mar, que no hay fiesta de toros que le iguale» [87]. Es difícil hallar pasaje parangonable de gusto barroco, ante un espectáculo de sanguinaria crueldad. No cabe duda de que el espectáculo, popularmente mantenido, desenvuelto ante las masas, de la violencia, del dolor, de la sangre, de la muerte, fue utilizado por los dominantes y sus colaboradores en el Barroco, para conservar atemorizadas a las gentes y de esa manera lograr más eficazmente su sujeción a un régimen integrador. El cronista León Pinelo nos cuenta un ejemplo de esa pedagogía barroca de la violencia que no necesita comentario: con motivo de la visita a Madrid del príncipe de Gales, el arzobispo, como acción propiciatoria del buen resultado de las negociaciones y para enseñar al pueblo cómo se habían de procurar los asuntos de este mundo, pidió a las diferentes órdenes religiosas salieran en la procesión del Viernes Santo «con algunas mortificaciones exteriores decentes» (1623); y he aquí la narración que de ellas hace el cronista madrileño: «Salieron los Descalzos de

86. *Cartas de jesuitas* (MHE, XIII, pág. 55).

87. *Emporio del Orbe*, Amsterdam, 1690, pág. 86; citado por P. A. Sole, *Los pícaros de Cónil y Zahara*, Cádiz, 1965, pág. 31.

San Gil y de San Bernardino, juntos, de la Orden de San Francisco; luego, los Mercedarios Descalzos de Santa Bárbara, los Agustinos Recoletos, los Capuchinos y los Trinitarios Descalzos, unos con calaveras y cruces en las manos; otros con sacos y cilicios, sin capuchas, cubiertas las cabezas de ceniza, con coronas de abrojos, vertiendo sangre; otros con sogas y cadenas a los cuellos, y por los cuerpos; cruces a cuestas, grillos en los pies, aspados y liados, hiriéndose los pechos con piedras, con mordazas y huesos de muertos en las bocas y todos rezando salmos. Así pasaron por la calle Mayor y Palacio y volvieron a sus conventos con viaje de más de tres horas, que admiró la Corte y la dejó llena de ejemplos, ternura, lágrimas y devoción» [87 bis]. Creo que está claro lo que queremos decir al hablar de la pedagogía de los sentimientos de violencia en el Barroco, como un resorte represivo y de sujeción.

Las fiestas y diversiones daban ocasión para aplicaciones de un sistema equivalente de acción configuradora de la mentalidad, a fin de dirigirla en un mismo sentido. Por ejemplo, los toros, como fiesta, dan ocasión también a poner de manifiesto sentimientos de violencia sangrienta. Por eso, Barrionuevo no gusta de ellos —también en esto se nos revela el autor como un personaje de oposición— y nos confiesa que no acude a ese agobiante y feroz espectáculo [88]. Los jesuitas, en sus cartas, nos cuentan una anécdota curiosa: hablan de la llegada de una embajada del rey de Dinamarca, de las atenciones con que a sus miembros se les acogió, de lo festejados que fueron —buscando, en la amistad del rey danés, sin duda, un bien colocado contrapeso en la Guerra de los Treinta Años—; con ese motivo nos dicen que varios diplomáticos del grupo mostraron interés en presenciar una fiesta de toros, y al asistir a ella, según noticia que da un jesuita en una de sus cartas (4 de noviembre de

87 bis. *Anales de Madrid*, ed. preparada por Fernández Martín, Madrid, 1971, pág. 249.

88. *Avisos*, I (BAE, CCXXI, pág. 162).

1640), «un dinamarco se desmayó de ver correr tanta sangre» [89]. Casi se le ocurre a uno pensar que es explicable que no exista un Barroco danés.

Sería incurrir, seguramente, en demasiado materialismo sostener que este cultivo literario y artístico de la crueldad (el cual, en ocasiones, sobre las tablas de la escena, ofrece verdaderas hecatombes —ejemplo, entre mil, *La estrella de Sevilla*—) se desarrolló como preparación al ejercicio de la misma, en su función represora, por parte de autoridades políticas y eclesiásticas. De todos modos, resulta aterrador, por ejemplo, leer algunos de los métodos que fueron aconsejados en el XVII para la extinción de la oculta disidencia político-religiosa que constituía la minoría de los conversos en el seno de la monarquía católica [90], o los programas de medidas aniquiladoras de los gitanos [91]. Es sobradamente conocida, no menos, la medida de la dureza represora en Francia, así como en Alemania, y en todas aquellas partes en que las atrocidades del período de guerras que terminó provisionalmente con la paz de Westfalia llevaron a una familiarización con la violencia, no sólo en el enfrentamiento con el enemigo exterior, sino con los discrepantes, rebeldes o heterodoxos de dentro. Seguramente, el espectáculo cotidiano de la represión y de la guerra contribuyó en toda Europa a esa misma inclinación por la crueldad. Pero a nosotros lo que nos interesa es observar que con el testimonio espectacular, truculento, de la misma, se alcanzaba el objetivo hacia el que se orientaba todo el planteamiento patético y pesimista del Barroco: la necesidad de poner en claro la condición humana, para dominarla, contenerla y dirigirla.

Para que esta última acción, hacia la que el Barroco se en-

89. *Cartas de jesuitas* (4 noviembre 1640), MHE, XVI, pág. 40.

90. Cf. Sicroff, *op. cit.*, págs. 75 y sigs., donde figura, con especial interés, el parecer de fray Alonso de Oropesa, pero en fecha posterior pueden verse otros no menos duros. Cf. como un ejemplo, fray Jaime Bleda, *Crónica de los moros de España*, Valencia, 1618.

91. Cf. la obra del doctor Juan Quiñones, *Discurso contra los gitanos*, dirigida al Rey e impresa en Madrid en 1631.

camina, lograra su eficacia había que operar sobre resortes psicológicos, excitarlos, conducirlos. Por ese camino, como final de la gran tarea publicitaria de los sentimientos, preferentemente de tipo morboso, que lleva a cabo el Barroco, se llega a la exacerbación del interés por la muerte. No cabe duda de que esto venía de atrás y que, desde que despiertan las energías del moderno individualismo, el tema de la muerte preocupa a las sociedades que contemplan el otoño medieval, produciéndose en ellas una honda transformación de ese tema [92]. Pero en el Barroco todavía se registra una agudización. Si el siglo XV había mostrado una verdadera obsesión por la muerte, el XVII —observa E. Mâle— supera todavía en esto y consigue dar una versión más temible e impresionante de aquélla: si en la Edad Media la muerte es, en el arte y en el pensamiento, una idea teológica, y en el popular espectáculo de las danzas macabras se presenta con un carácter didáctico general e impersonal, ahora es tema de una experiencia que afecta a cada uno en particular y causa una dolorosa revulsión. En el XVII, dice Mâle, «las almas, después de las grandes luchas doctrinales y de las guerras de religión, permanecieron mucho tiempo aún tempestuosas» [93]. Mucho más y más hondamente de lo que el propio Mâle podía intuirlo en su tiempo, hace ya casi medio siglo, la investigación histórica sobre la crisis del Barroco nos ha descubierto bajo nueva y lívida luz estos aspectos. Sobre todo, vemos que se proyectaban más amenazadoramente. Y para contener tal inquietud se imponía esa intervención dirigista sobre los sentimientos, y muy particularmente sobre aquellos que la presencia de la muerte podía despertar. Jean de Sponde escribe sus *Stances de la Mort* bajo esa preocupación [94].

92. Tenenti (*La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, París, 1952) se ha ocupado de esta cuestión. Nosotros hemos atendido a la misma considerándola como un punto decisivo para entender el problema humano de *La Celestina*; cf. mi obra *El mundo social de La Celestina*, 3.ª ed., Madrid, 1973.

93. *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle*, París, 1951, pág. 227.

94. A. M. Boase, *Jean de Sponde, un poète inconnu*, 1939.

Hasta en aquellos casos en los que la utilización del tema de la muerte conserva en el XVII un carácter ascético tradicional, nos encontraremos, sin embargo, con un acento diferente. Así, cuando Quevedo escribe: «conmigo llevo la tierra y la muerte ... » [95], o Salas Barbadillo: «tierra y carne humana son una misma cosa» [96], palabras en las que el dogma cristiano de la resurrección no queda demasiado bien parado, la noción de la muerte, más que un elemento doctrinal preparatorio del tránsito, acentúa en frases de ese tipo su condición de fuerza adversa a la vida, por tanto, de drama del viviente, que a cada uno se le patentiza, reclamando se le atienda en el juego de la existencia [97]. En las figuras de las tumbas de la Edad Media y en las que tan ostentosamente levantó el Renacimiento, sus elementos decorativos eran una ofrenda o un reconocimiento de las virtudes del difunto o pretendían impetrar para él la benevolencia divina. Ahora no se dirigen al desaparecido, observa Mâle; en la época del Barroco, al introducir el esqueleto como recurso iconográfico —lo que tal vez se deba a iniciativa del Bernini—, es al público todavía vivo que contempla el fúnebre monumento a quien éste se dirige [98]. Y puede tal espectáculo decirle muchas cosas. Con su bien realizada representación de aquello que se acaba tras la muerte, puede haber una severa advertencia sobre el más allá, o también un recuerdo sobre lo que a uno le resulta de no haberse sabido defender de enemigos; tal vez, una mera lección de anatomía o la bárbara constatación de lo que puede hacer de uno la fuerza del

95. *De los remedios de cualquier fortuna*, en *Obras: Prosa*, pág. 887.

96. *El curioso y sabio Alejandro, fiscal de vidas ajenas*, en *Costumbristas españoles*, pág. 139.

97. Rousset, que en su obra se ocupa mucho del tema de la muerte y de la obsesión que llega a constituir para muchos en el Barroco, cita un ejemplo curioso: unas gentes burguesas de París organizan asistir a su propio entierro (*op. cit.*, pág. 102). Esto, que se atribuía a Carlos V y que tantas veces se identificaba con un carácter español influyente en aquél, resulta que es práctica, probablemente entre piadosa y económica, de algunos ricos burgueses franceses, imbuidos del barroquismo.

98. E. Mâle, *op. cit.*, pág. 216.

poderoso con quien uno osa enfrentarse. La representación del esqueleto tiene, pues, múltiples funciones en el Barroco, y si no podemos negar que la principal sea aquella que responde a un sentido ascético-religioso, nunca faltan resonancias que aluden a los peligros del mundo social y político. Luego veremos cómo toda una serie de conceptos —tiempo, mudanza, caducidad, etc.— que se articulan en la línea fundamental de la mentalidad barroca, se conectan con este hecho del paso de la muerte, enunciado, en un verso de interna y contradictoria tensión, por Lope:

Ir y quedarse y, con quedar, partirse.

Antes hemos dicho que la atracción por lo macabro podía estar en relación con el endurecimiento de la función represiva que la Europa barroca conoce con el absolutismo monárquico, con la intolerancia religiosa que lo inspira y a cuyo servicio se pone. Sería excesivo afirmar plenamente una dependencia directa y recíproca; pero ambos aspectos tienen, sin duda, entre sí la relación de ser, uno y otro, datos de una situación histórica determinada. En cualquier caso, violencia y macabrismo se unían en aquella brutal recomendación que, desde el punto de vista de la técnica de la represión, hacía Juan Alfonso de Lancina sobre la eficacia callada del cadáver del sedicioso [99].

A nuestro modo de ver, esta imagen de un hombre acechante, en doble actitud de defensa y ataque, mantenida en todos los momentos de la vida, que textos literarios y documentos de variado tipo nos muestran en la época, es reflejo de un estado de espíritu que posee una raíz común con ese otro fenómeno de violencia colectiva, consistente en la continua guerra de Estado a Estado, propio también del siglo XVII. Desde la centuria anterior, Europa ha inaugurado una etapa de sucesivas guerras interestatales que en el siglo barroco se

99. *Comentarios políticos*; selección y prólogo de J. A. Maravall, Madrid, 1945.

convierten en una conflagración general y permanente. En otro lugar hemos tratado de explicar este hecho, mucho más nuevo y peculiar de la Edad Moderna europea de lo que ordinariamente pueda creerse. A nuestro modo de ver, deriva del choque entre un lado nuevo y un lado tradicional, en la situación de esos pueblos europeos. Lo nuevo estaría en el afán de potenciamiento, de engrandecimiento, de riqueza, de expansión, con que, desde el auge demográfico, económico y técnico con que empieza la Edad Moderna, se ven impulsados los reinos particulares y los soberanos de Europa. Es esta voluntad de enriquecimiento y poder la que inspira ese repertorio de medidas concretas —no siempre coincidentes en su contenido, pero sí mucho más en su declarada finalidad— que llamamos «mercantilismo». La concepción política que de éste deriva arrastra a los Estados a lograr la mayor parte que les sea posible de los bienes que la naturaleza ofrece. Y aquí se presenta el otro lado a considerar. Porque, incuestionablemente, no todo responde a ese dinamismo, resultante de la experiencia de expansión y movilidad, recognoscible en el arranque de los tiempos modernos, por mucho que esa experiencia haya contribuido a despertar una conciencia porvenirista, orientada hacia adelante, estudiada muy extensamente por nosotros en otro lugar y a la que ahora, más resueltamente que en esa otra ocasión anterior, nos sentimos autorizados a llamar progresiva [100]. A pesar de la in-

100. *Antiguos y modernos: La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, 1967. En esta obra consagramos muchas páginas al estudio de cómo, en los más variados campos de la cultura, desde la medicina a la navegación, desde la contabilidad a la música, desde la alimentación al arte bélico, se iba constituyendo una visión de la historia en avance, en evolutivo progreso, aunque faltaran, claro está, notas importantes de este último concepto, y la palabra misma, difundida en el léxico castellano desde comienzos del XVI, no pasara de significar una mera noción de movimiento, en sentido ascendente o descendente. Pero ahora podemos ofrecer un curiosísimo pasaje en el que por primera vez tal palabra se fija en un significado de movimiento con dirección de signo positivo, si bien para rechazar que sea ése el sentido permanente en el paso de los hechos humanos. En efecto, Suárez de Figueroa, después de remitir a una opinión que atribuye a Séneca, según la cual las cosas humanas ni em-

discutible presencia de esta concepción de la marcha del acontecer humano, en la que se apoyan los grupos sociales ascendentes desde el primer Renacimiento, queda, con un insuperable peso en las conciencias, la estampa de una naturaleza constituida por un volumen, inalterable cuantitativamente, de bienes y alimentos. Esta visión tradicional es propia de culturas de fondo agrario —como son las de todos los pueblos europeos, hasta fines del XVII, en que algunos empiezan a superar ese nivel—. El resultado, entonces, se ve claro: si las gentes están animadas de una pretensión de tener más, de llegar a más, y, al mismo tiempo, creen que el volumen de bienes disponibles no se altera en su conjunto, no les queda más remedio que dirigirse contra los otros, para conseguir aumentar la parte propia a costa de la de los demás. Heckscher ha puesto en claro una actitud semejante en los mercantilistas [101], y nosotros, como llevamos dicho, hemos aplicado ese esquema de una conciencia dual a la explicación de los fenómenos que se dan en el Estado moderno [102].

Nos referimos en aquella ocasión, como muestra de tal actitud, formulada con generalidad, a la tesis que Montaigne expone en uno de sus ensayos y que enuncia en estos términos: «Le profit de l'un est dommage de l'autre» [103]. Nos es conocida ahora una frase casi igual de otro escritor francés del pleno Barroco, Méré: «Le bonheur de l'un serait souvent le malheur de l'autre» [104]. Y aún podemos añadir un testimonio español de

---

peoran demasiado ni mejoran mucho, añade: «de continuo se halla todo en un mismo término y en éste permanecerá, si bien con poco más o menos de progreso o disminución» (*Varias noticias...*, fol. 240). Por tanto, progreso es un movimiento que se opone, como inverso en su marcha, al de disminución. A continuación veremos que la visión de la historia que Suárez de Figueroa propone tiene, efectivamente, mucho de progresiva.

101. *La época mercantilista*, México, 1943, págs. 469 y sigs.

102. *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*, t. II, Madrid, 1972, págs. 122 y sigs.

103. *Essais*, I, XXII, pág. 147.

104. Citado por Hippeau, *Essai sur la morale de La Rochefoucauld*, pág. 135. Hay una edición moderna, en tres vols., de las obras de este autor (París, 1930).

la misma idea: «como no haya bien sin daño ajeno», escribe Juan Cortés de Tolosa [104 bis]. Como un tópico callejero escribe Barrionuevo: «unos enriquecen haciendo pobres a los otros» [105]. El universal enfrentamiento de todos, de unos contra otros, que en estas frases se enuncia, constituye la base de esa actitud de lucha y violencia que el Barroco observa por todas partes y entre todos los hombres, inspirando su pesimismo. El hombre del XVII, sacudido en su inserción estamental por la crisis social de la época, quiere subir a más, ser más, tener más, y, hallándose seguro, casi sin expresarlo, de que no podrá mejorar o aumentar su parte más que tomando de lo suyo a los demás, se coloca en esa actitud de lucha que hemos visto, para arrancar a otros lo que pueda, y también para defender lo propio del acoso que lo cerca.

Se reconoce fácilmente, en lo que acabamos de exponer, un primitivo y confuso esquema —torpe, podríamos llamarlo incluso— de la sociedad de concurrencia. El dogma burgués de la libre competencia procederá de ese fondo. Un lejano parentesco con los burgueses comprometidos en ese juego nos parece incuestionable advertir que se observa ya en los hombres del Barroco. Ello ha llevado a K. Heger a hablar de un «pensamiento mercantil» en Gracián, reflejado en el sentido que cobran en él conceptos como valor, estimación, aprecio, provecho, utilidad, los cuales pueden interpretarse en términos de la relación oferta-demanda [106]. Ya W. Krauss señaló la presencia de una «legalidad económica», literalmente, de una «ökonomische Gesetzlichkeit» [107]. Lo cual es interesante de recordar, pero añadiendo que, en mayor o menor medida, algo semejante se puede decir de otros muchos escritores barrocos y, además, que en éstos, como en Gracián, se trata tan sólo de un juicio,

104 bis. El pasaje se encuentra en su *Novela de un hombre muy miserable llamado Gonzalo*, en la ed. de G. E. Sansone de *Lazarillo de Manzanares*, con otras cinco novelas, Barcelona, 1960, t. II, pág. 181.

105. *Avisos*, II (BAE, CCXXII, pág. 9); la frase es de 1656.

106. *Baltasar Gracián. Estilo y doctrina*, Zaragoza, 1960, pág. 138.

107. *Graciáns Lebenslehre*, Frankfurt, 1947, pág. 119.

sobre el que ni aún está empezando a manifestarse el intenso proceso de racionalización que caracterizará a la mentalidad burguesa.

Ciertamente que cuando, en los últimos lustros del XVII, la mentalidad mercantilista de lucha y de competencia —mentalidad que empezó coincidiendo con el Barroco y que tanto contribuyó a desarrollarlo— se oriente hacia una fórmula de libertad económica y postule con el colbertismo un comercio libre, el siglo del Barroco habrá terminado. Es inexplicable que A. Hauser no conozca más que los aspectos de autoritarismo e intervencionismo en los escritores mercantilistas y los funda con los que son propios del Barroco y del clasicismo oficial [108]. Pero es más, decimos esto porque no solamente en el XVII hay una última etapa colbertiana en el sentido que hemos dicho, sino que, en la misma fase del Barroco mercantilista, intervencionista y autoritario (desde el campo de la economía al de la religión, pasando por el de la literatura y por tantos otros planos), hay que contar con que el Barroco fue lo que fue, entre otras cosas, porque esa visión de lucha que le inspira, de acecho y competencia, no podría darse sin una cierta vivencia de libertad. Precisamente porque ésta existe con fuerza y alcanza los aspectos conflictivos que en otro capítulo hemos señalado, los poderes sociales se sirven de la cultura del Barroco para montar especiales resortes de contención.

El mundo de los hombres —por esa su básica conflictividad— aparece a las mentes del XVII como complejo, contradictorio, difícil. Cualquier cosa que con ellos se quiera hacer requiere ser estudiada y necesita ser aprendida en su conveniente forma de realización. Como los materiales que en ello se manejan son hombres, hace falta estudiar, en los repliegues de su interioridad, al ser humano.

Tengamos en cuenta que de la experiencia por la que las mentes europeas pasaron durante la etapa de los ideales huma-

108. *Historia social de la literatura y el arte*, págs. 628-629.

nistas, tal como éstos se entendieron de L. Bruni a L. Vives, de Erasmo a Montaigne, quedó un acuciante interés por el estudio del humano. La atención hacia el hombre cambió de tono y de orientación, pero no disminuyó, sino que, al contrario, se vio intensificada en el XVII y animada por el específico dramatismo de la época. Esa inclinación no quedó apoyada en una gratuita preocupación intelectual, sino que vino a insertarse en las circunstancias de la crisis que hemos recordado en páginas precedentes. Cuando se tiene conciencia, más o menos clara, de que las relaciones de individuo a individuo y de cada uno de éstos con los grupos de diferente naturaleza en que se insertan, han sufrido una seria transformación; cuando, en conexión con lo anterior, se busca actuar sobre los hombres para alcanzar en la sociedad de los mismos unos objetivos prácticos que entrañan una novedad respecto al sentido que se reconoce a la vida, resulta entonces fácil comprender que el saber acerca del hombre interese superlativamente y se presente bajo una forma distinta de la que asumía en la filosofía —*ancilla theologiae*—, así como en la moral y en la política, de los siglos medievales, bajo la cultura escolástica.

«La vraie science et la vraie étude de l'homme, c'est l'homme», escribe Charron, enunciando una manera general de ver [109]. Es éste un principio de antropocentrismo que, desde la teología a la moral, desde la psicología a la política, informa todo el pensamiento del Barroco. Su presencia en el arte es bien patente. Se estudia al hombre partiendo de él (ésta es la vía que previamente pensadores renacentistas han enseñado: Vives, Gómez Pereira, Huarte de San Juan, etc.). En el XVII, el eco de la cuestión no se extingue y se escucha por todas partes.

Podrían repetirse, en obras de muy diferente calidad, ejemplos como el siguiente: el personaje calderoniano de *Eco y Narciso* se encuentra en medio del bosque —en medio de la

109. *De la sagesse*, cito por la edición de Amsterdam, 1782, t. I, pág. 1.

confusión y oscuridad del mundo— «ignorando quién soy», y al dirigir su investigación hacia sí, no se refiere tanto a su carácter de personaje social definido, como a su ser genérico, su ser de humano:

> ... ignorando
> quién soy y qué modo tengan
> de vivir los hombres [110].

Se le estudia en múltiples campos, a ese microcosmos que se concibe ser el hombre (el tópico, procedente de la Antigüedad, del microcosmos, sirve ahora para subrayar el carácter autónomo que a tal ser se le reconoce) [111]. Se le estudia para saber cómo es, lo cual resulta equivalente, bajo el dominio de la mentalidad moderna, a estudiar cómo funciona, o cómo se comporta.

> Naturaleza averiguar pretendo
> quién soy,

empezamos leyendo en una de las canciones de tipo filosófico de Enríquez Gómez [112]. Es ésta, formulada de una u otra manera, desde uno u otro ángulo de los muchos que su polifacética estructura presenta, una pregunta que resuena por todas partes, por las páginas de incontables autores en el siglo XVII, hasta el famoso pasaje del *Discours de la méthode*, en el que Descartes le imprime una nueva dirección, sin que por ello se deba olvidar el enraizamiento barroco de la misma.

Bien o mal, por acertada o equivocada senda, con una finalidad más o menos innovadora, más o menos conservadora, según los casos, en la época del Barroco no sólo no se eclipsa

110. Cf. el estudio de E. W. Hesse, «Estructura e interpretación de una comedia de Calderón: *Eco y Narciso*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, núm. 39, 1963.

111. Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, 1970; un libro interesante sobre los sentidos del mito y su presencia en la literatura española.

112. BAE, XLII, pág. 368.

ese afán de conocer el interno funcionamiento del hombre —la metáfora se ajusta a la psicología de Huarte, tan influyente en la mentalidad barroca—, sino que se intensifica. La crisis social es más aguda, la conciencia de la misma más honda, sus amenazadoras tensiones más problemáticas. El hombre necesita, más que nunca hasta ese tiempo, poder actuar gobernando a los demás hombres y a su sociedad; por tanto, necesita conocerlos.

Esta necesidad en que se halla la inspira una visión del ser mismo del hombre ajustado a ella. Esto es, la época del Barroco ve al hombre de una manera nueva, que es la que resulta adecuada a lo que con el hombre se quiere hacer. Así es como el interés presionante por los aspectos sociales y funcionales del humano lleva a una estimación de la experiencia de la vida. Y el valor de ésta acrece, porque esa vida no se considera como algo incambiable desde su arranque, siempre igual, ya hecha y fija desde que el individuo que la vive aparece instalado en el mundo y en la sociedad. No se le considera como un *factum*, sino como un proceso: un *fieri*, un hacerse.

Quizá habría que decir que toda realidad posee esa condición de no estar hecha, de no haberse acabado, lo que nos facilita, sin duda, comprender ese nuevo gusto barroco por los versos de palabras cortadas, por la pintura inacabada, por la arquitectura que elude sus precisos contornos, por la literatura emblemática que requiere dejar al lector terminar por su cuenta el desarrollo de un pensamiento. El que contempla un cuadro o lee unas «Empresas», o sigue con su mirada las líneas de un edificio, etc., tiene que colaborar en acabar la obra —o, cuando menos, su vivencia propia de esa obra—. De la misma manera, el hombre —que es el hombre singular, individual— tiene que ir haciéndose a sí mismo. «No se nace hecho», dice Gracián [113]. Y con ello queda afirmada la fundamental condi-

113. Ver mi estudio «Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián», ya citado.

ción de la plasticidad o moldeabilidad del hombre, que por hallarse siempre en un proceso de realización puede actuar sobre sí mismo y pueden actuar los demás sobre él configurativamente. En el capítulo siguiente empalmaremos con esto que acabamos de decir.

Hay que hacerse la vida y, por tanto, importa saber hacerse la vida. Recordemos los versos de Rioja [114]:

> Como el barro que diestra mano informa
> de la impelida rueda al movimiento
> apena estable en su primer figura.

El hombre realiza sobre sí mismo y sobre los demás un trabajo de alfarero. Esto es lo que representa una obra como la de Gracián y en ella su más radical significación: el paso de una moral a una moralística, o digamos simplemente a una reflexión sobre la práctica de la conducta, que sería impropio llamar una «science des mœurs», conforme a la expresión de los positivistas decimonónicos, pero que sí podemos llamar un «arte de la conducta» —dando a la palabra *arte* su valor de una *técnica*. (No obstante, existe hasta tal punto una aproximación en algunos casos a lo que después se llamara una «science des mœurs» que es en el barroco Blaise Pascal en quien tal expresión se encuentra quizá por vez primera [115].)

El soliloquio tan conocido de Segismundo le lleva al planteamiento de esta interrogación general que inquieta a la mente barroca: «¿Qué es la vida?». Indagar, conocer, experimentar, hacer de la vida objeto final de toda escrutación. Sencillamente, porque hay que hacerse la vida: no se es algo acabado, sino un hacerse. El mismo Gracián ofrece al lector una obra, su obra plena y definitiva, *El criticón*, que es, le dice, «el curso

114. *Obras de Francisco de Rioja*, edición de La Barrera, en Bibliófilos Andaluces, 1872; corresponden los versos citados al poema que lleva el núm. XXXIX de la colección, pág. 222.

115. *Pensées*, cit., I, pág. 20.

de tu vida en un discurso». Con lo cual tenemos puesto de manifiesto el interés por ese modo de ser que el hombre tiene y que es su vida, el carácter sucesivo de ésta; su condición de tarea a realizar reflexivamente [116].

El hombre del Barroco avanza por la senda de su vivir, cargado de la necesidad problemática, y, en consecuencia, dramática, de atender a sí mismo, a los demás, a la sociedad, a las cosas. El hombre barroco es, por excelencia, el hombre «atento», dicho sea con palabra muy gracianesca. Con todo ese contorno que le rodea y cuya relación con él será decisiva, tiene que hacerse su vida y ésta resultará de la atención que ponga en ello:

Crece el camino y crece mi cuidado,

dice un verso de Fernando de Herrera. En Góngora, en Lope, en Villamediana [117], con mucha más fuerza en Quevedo [118], y no menos en Gracián [119], la idea de «cuidado» se repite insistentemente. Enríquez Gómez se llama a sí mismo, en tanto que humano, «pasajero del cuidado», viendo su existencia embarcada en él [120]. Una idea así no tendrá, desde luego, según sostiene Vossler, ni el carácter de «cavilación religiosa», ni de «inmersión mística», ni de «propia convicción filosófica» [121]; pero revela, sí, la inquieta preocupación del que a cada paso

116. Cf. W. Krauss, *Graciáns Lebenslehre*, y mi estudio «Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián».

117. En los escritores políticos y economistas, ligada a la conciencia de crisis, la palabra es no menos frecuente. Hojéese, por ejemplo, el *Memorial* de Cellorigo.

118. Cf. Laín Entralgo, *La vida del hombre en la poesía de Quevedo*, en *Obras*, Madrid, 1965, págs. 883 y sigs.

119. Volvemos a remitir a nuestro artículo sobre Gracián, en el cual recogemos algunos pasajes valiosos, los cuales muestran la conexión del concepto con el de experiencia vital de un ser que se hace a sí mismo.

120. BAE, XLII, pág. 363.

121. *Lope de Vega y su tiempo*, págs. 117 y sigs. Esto, que es discutible respecto a Lope, es inadmisible respecto a Quevedo, no menos en el prosista que en el poeta, o respecto a Gracián.

tiene que hacerse a sí mismo, y, correlativamente, va haciendo su mundo con él, en un ejercicio constante de la elección, la cual es servidumbre y grandeza del humano existir [121 bis].

«No hay perfección donde no hay elección», afirma Gracián [122]. Elección es libertad, o, mejor dicho, es la versión de la libertad propia del hombre moderno —por eso clamaría todavía contra ella el arcaizante Donoso Cortés—. En ella coinciden los teólogos jesuitas y Descartes. Sin tener en cuenta lo que significa en el pensamiento barroco, por muy trivializada que descubramos a veces tal idea, no es posible entender la obra de Lope o de Calderón (en *La Dorotea*, o en *La vida es sueño*, se encuentran declaraciones centrales sobre el tema). Cuando la libertad política o social se reduce o anula, aparece intensificado ese sentimiento de la libertad, que no es un mero estado interior, sino un movimiento de dentro afuera que el hombre del XVII afirma como libertad de elección. Ahora bien, si se elige, quiere decirse no sólo que hay varias cosas entre las que optar, sino que la opción influye eficazmente —lo que no quiere decir que siempre en la dirección deseada—. Por tanto, que pueden quedar y aun han de quedar diferentes las cosas después de la elección: el que elige hace en parte su mundo. Ello confiere un valor decisivo a que el hombre conozca ese carácter electivo que hace de sí mismo un hacerse y de la sociedad un resultado de innumerables ejercicios de elección. Como muestra de lo que, psicológica y moralmente, representa esta actitud de elección en la mente de la época, piénsese en el papel de la imagen de la «bifurcación» que G. Fessard ha puesto de relieve en los Ejercicios ignacianos [123]. Ella es el símbolo, elemental y constante, de la opción ante la que el

121 bis. Contra la banalidad que por insuficiente información algunos pretenden darle a este concepto, no dejemos de señalar que desde Gil Polo el «cuidado» va unido al «angustiado espíritu»; cf. *Diana enamorada*, ed. de R. Ferreres, CC, pág. 78.

122. *El discreto*, discurso X, pág. 103.

123. *La dialectique des exercices spirituels de Saint Ignace de Loyola*, París, 1956, pág. 191.

hombre barroco ve emplazada su existencia a cada instante. En lógica derivación, se ha de dar una relevante importancia en tal planteamiento a que se dé a conocer al hombre lo que su elección significa y las posibilidades que ante ella se abren. «Tanta diferencia e importancia puede caber en el cómo», pondera Gracián [124]: el *cómo* es, en último término, la puesta en práctica de la elección.

Pero esa elección, tal como la concibe el hombre del Barroco, revelándose en ello como una primera versión del hombre moderno, no es un acto que queda dentro del sujeto, sino que es propio de él desbordarse operativamente hacia el exterior. Se refleja en la conducta, se realiza en ella. Y si decimos que se hace real, hay que estimar que en cierta medida toma un carácter físico. Elección es libertad de conducirse, y como la conducta supone un modo de obrar en el mundo exterior, ello significa que elección equivale a conducirse, o por lo menos a intentar conducirse físicamente con libertad, siguiendo la línea que establece la propia voluntad. La ausencia o la presencia de libertad o de elección no se produce tan sólo en el plano de la interioridad. Consiste en no poder hacer o en poder hacer algo en el mundo de fuera, movido por propia determinación. Todo lo cual nos hace comprender a qué distancia quedamos de lo que llamaban libertad los moralistas medievales y seguían llamándolo aquellos que no habían traspasado una mentalidad tradicional.

Para el barroco —en este sentido, para el moderno— libertad es, por una cara, negativamente, no depender de otro, o, lo que es lo mismo, no servir —en ello ve Jerónimo de Gracián el gran pecado de su tiempo—[125], y, por otra cara, positivamente, hacer personalmente lo que decida la propia voluntad [126]. Cuando esto falta se dice que se carece de libertad.

124. *El discreto*, discurso XXII, pág. 137.

125. *Diez lamentaciones del miserable estado de los ateístas de nuestro tiempo* (1611); cito por la edición del P. O. Steggink, Madrid, 1959.

126. Cf. mis obras *Las Comunidades de Castilla, una primera revolución*

«Yo conozco —escribe Céspedes y Meneses— que no por otra causa llamamos a un caballo bestia y bruto, sino porque no sabe ni puede gobernarse de manera que libremente haga su voluntad, porque en todo ha de seguir la ajena y otro le ha de regir y encaminar». Tal vez estas palabras no sean suficientes para que quede claro lo que queremos hacer ver respecto al cambio que experimenta, tal como una mente barroca lo estima, el concepto de libertad, un concepto de libertad que abandona la región interna del alma para proyectarse en el mundo de la acción externa. Mas sigamos leyendo lo que nos dice Céspedes: «¿Qué importa, para dejar de ser la última miseria, que no toques en la sustancia del alma y en sus naturales potencias, y que en su ser interior viva libre la libertad, si por otra parte el uso y señorío del cuerpo, de sus miembros y sentidos, y el mando della sobre sus ministros y gobierno deste reino y mundo pequeño se ha tiranizado y ocupado por fuerza?» [127]. La imagen del sabio senequista que se juzga libre en su reflexión interna, incluso tras la reja de una cárcel, queda, pues, eliminada. Ahora, con verdadero escándalo para una mente tradicional, la libertad más bien se encuentra en el hombre anónimo del pueblo, en aquel que por su apartamiento del plano en que se dan las decisiones de la soberanía, puede guiar sus pasos con más independencia, esto es, puede moverse a voluntad en la parte del mundo exterior que le pertenece. Ese personaje de Céspedes, cautivo tras los hierros de una prisión, contempla el campo «envidiando los pasos libres del pobre y miserable jornalero y deseando la comunicación del más rústico y grosero pastor».

---

moderna y *Estado moderno y mentalidad social: Siglos XV a XVII*, donde he reunido y comentado numerosos datos sobre el concepto moderno, necesariamente político y social, de libertad en los comienzos de la época que estudiamos.

127. *El español Gerardo*, cit., pág. 208. La cita de esta obra que aparece líneas después en el texto pertenece también al mismo lugar.

Pero cuando esa libertad no se detiene ni ante la eventualidad de entrar en conflicto con la voluntad del señor, y sobre todo cuando se trata, no de ese ilusorio vagar por campos poco menos que solitarios del jornalero o del pastor, sino de la afirmación de indepedencia en su conducta —y, por tanto, de la posible crítica e inobediencia frente a las conductas de los dominantes— por parte de numerosos grupos ciudadanos, en tales casos la libertad se convierte en un grave problema para el que manda. En la pugna, ya puesta de relieve páginas atrás, que los detentadores de los poderes políticos y sociales mantienen entre sí, puede ser gravísima consecuencia para ellos que los anhelos de libertad, entendida a la nueva manera, cundan entre amplios sectores populares. Esa libertad de obrar socialmente se hace fuertemente peligrosa para la sociedad privilegiada del XVII. No se la puede desconocer, pero hay que reducirla. Con ella tienen que enfrentarse la monarquía y la Iglesia, las dos instancias de autoridad y represión, que se transforman en su interna estructura para lograr más eficazmente tal objeto. Es lo que llamamos absolutismo del siglo XVII, pieza esencial del Barroco. Por eso, para éste, no sólo en la política, sino en la literatura, en el arte, en la religión, el problema básico será el de la tensión viva entre autoridad y libertad —lo cual, sin incurrir en anacronismo, no puede afirmarse con el mismo sentido respecto de épocas precedentes.

Sin referencia a ese plano problemático, inestable, de las tendencias agónicas de libertad exterior, no se entiende el Barroco. Pero no hay cultura barroca sin el triunfo, temporalmente, de la autoridad. Este doble juego da lugar a que se formen la imagen del mundo y la del hombre que hemos expuesto, las cuales, en el capítulo siguiente, las vamos a completar con el necesario despliegue de aquellos de sus aspectos que consideramos suficientes para caracterizar la especificidad de la cultura que estudiamos.

Capítulo 7

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA ESTRUCTURA MUNDANA DE LA VIDA

La fuerza cada vez mayor del mundo de los hechos reales se hace patente ante la mirada de unos hombres que inauguran los tiempos modernos. La autonomía respecto a potencias sobrenaturales de que se les supone dotados a los mismos hechos en su aparecer y desaparecer, en su manera de producirse, explica que cobre un relevante valor el papel de la experiencia como vía de enlace del interior del hombre con el entorno real en que se halla implantado. Es cierto que resulta más que discutible ese empleo del concepto de «autonomía» que acabamos de hacer, cuando sabemos que tantas veces los escritores barrocos, y con ellos el público que les sigue, se nos manifiestan imbuidos de concepciones llenas de confuso simbolismo, de transcendencia religiosa, de ocultismo mágico, todo lo cual coincide en hacer depender aquellos hechos de fuerzas que exceden del mundo empírico y quitan a éste su autosuficiencia. Es innegable que frecuentemente la presencia de aspectos de la realidad en los que se quiere ver evidenciado un más allá (mágico o religioso), un ultramundo —determinante invisiblemente de lo que se nos presenta ante los ojos—, se acentúa para contrarrestar el vigor con que se afirman los datos empíricos de la realidad. Acontece, en relación con ello, una interesante novedad: hasta las relaciones con el plano de la transcendencia se organizan y desenvuelven acudiendo a medios, a

conocimientos, a resortes, en fin, que proceden y son propios del mundo de la experiencia. Los jesuitas difunden unas formas de vida religiosa en las que, como es sabido, el papel de la experiencia procedente del plano de lo sensible se utiliza decisivamente. Por otra parte, la magia —y es cosa también estudiada— revela una manifiesta preferencia por el empleo de medios tomados de la vida natural. Todo ello cae en el campo de la experiencia, que de esa manera abarca, de uno a otro polo, la totalidad de la vida del hombre.

Este predominio del mundo de la *experiencia* se ha heredado, claro está, del Renacimiento. En él, tal término cobra un valor primordial, desde los místicos a los físicos, pasando por los escritores de arte, de política, de medicina, etc.: en cualquiera de estos campos, expresa el testimonio personal y concreto como base para organizar mentalmente la relación práctica del individuo con el mundo en que se encuentra inserto [1]. Pues bien, sobre el tema que tocamos es perfectamente lícito mantener lo que hemos dicho de la mentalidad renacentista, aplicándolo a la mentalidad barroca. Tal vez, sin embargo, haya que hacer esta salvedad: si el campo de la transcendencia no se reduce, sino que más bien se expande, para el hombre del Barroco, éste muestra una resuelta disposición a tratarlo con los medios de que se sirve en los dominios de la experiencia. Hasta para manipular con «secretos naturales» se acude a la experiencia, como Calderón nos hace ver en *La vida es sueño* o en *El mágico prodigioso*; hasta en los tratos con la Providencia es de medios de aplicación empírica, igualmente, de los que se echa mano (la última obra citada de Calderón o alguna otra, como *A Dios por razón de Estado*, son buen ejemplo de lo que decimos). En la fase de plenitud del Barroco, Calderón nos sirve muy cumplidamente para comprobar la frecuencia en el empleo del término «experiencia» y el

1. Cf. mi *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Introducción, cap. III, en especial págs. 48 y 49.

papel decisivo que a tal concepto corresponde en la proyección del hombre sobre su mundo [2].

La atención a la condición del propio ser humano, que tanta parte ocupa en la mentalidad barroca, se traduce en una preocupación por el curso de la experiencia, con la cual no se logrará poseer la estructura de un saber universal, aunque en última instancia —tal es el caso de las leyes físicas— sea un saber universalizable, pero que en ningún caso dejará de ser válido para organizar la conducta de la vida. El arte barroco nos da los resultados de una observación singularizadora del ser humano; por eso, Ribera o Rembrandt van a buscar el testimonio, transformado por ellos en documento plástico, de personas envejecidas, en cuyos cuerpos el paso de la vida ha tenido una bien visible acción individualizadora. Simmel señalaba «el apartamiento del arte de Rembrandt de lo universal de los fenómenos humanos y su máxima elaboración de lo individual» [3]. La individualización de la experiencia pocos la han llevado al punto que Velázquez: pretende éste captar lo que un individuo —él, Velázquez, pintor— ha vivido de un objeto, de una cosa o persona que haya aparecido ante su vista. Alguna vez he dicho que la obra de Velázquez es una pintura en primera persona [4]. Esto se corresponde perfectamente con el cambio de la noción de experiencia en el Renacimiento —que ve en el mundo fenoménico, manifestación o reflejo de una realidad objetiva— y en el Barroco, para el cual la experiencia es traducción de una visión interior. Dice un pasaje de T. Browne:

> The world that I regard is my self.

2. Numerosos ejemplos en las comedias que llevamos mencionadas y en otras como *No hay cosa como callar*, *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, etc.

3. *Rembrandt*, Buenos Aires, 1950, págs. 48-49.

4. Cf. mi obra *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1960, pág. 140.

Warnke, que ha llamado la atención sobre este punto, ha hecho observar la preocupación obsesiva por el carácter contradictorio de la experiencia en el Barroco [5]. ¿En qué manera podemos entender nosotros tal carácter contradictorio de la apelación a la experiencia? En ella ve la mente barroca, de un lado, depósito de hechos de los que no puede arrancárseles su condición de hechos individuales, dotados, en cierto modo, de máxima evidencia para cada uno; de otro lado, forma en la que se pueden ver coincidir gran número de hechos, por lo que en ellos hay de repetición, válidos para fundar enunciados de mayor amplitud, lo cual, también en cierto modo, da lugar a que tales hechos se desrealicen, tomen un carácter fantasmal (los barrocos ven en la ciencia un mundo de hechos que se han desprendido de su singularidad, generalizados, desrealizados, como una esfera de lo fantasmal) [6]. Hay que tener en

5. *Versions of Baroque*, New Haven-Londres, 1972, pág. 22. La cita de Browne puede verse en este lugar.

6. Cuando el autor barroco previene contra la experiencia, salvo en casos banales de un ascetismo de escasa calidad intelectual, está igualmente distante de considerar aquélla como negación de una mentira y como verdad de una realidad esencial. Incluso los famosos versos de Calderón vienen a dejar afirmado ese nivel intermedio, fenoménico —próximo al que ha prestado atención la ciencia moderna—, de la experiencia. Repitámoslos una vez más (a pesar de ser tan conocidos y de saberse por todos que son un tópico, Calderón los hace suyos):

> que tal vez los ojos nuestros
> se engañan, y representan
> tan diferentes objetos
> de lo que miran, que dejan
> burlada el alma. ¿Qué más
> razón, más verdad, más prueba
> que el cielo azul que miramos?
> ¿Habrá alguno que no crea
> vulgarmente que es zafiro
> que hermosos rayos ostenta?
> Pues ni es cielo ni es azul.
>
> (*Saber del mal y del bien*)

Ni es zafiro ni cielo, pero es esa región del firmamento y lugar de los meteoros que, por otra parte, tanto papel tienen reconocido en el teatro de Calderón y en toda la comedia barroca. En eso se vendría a resolver ese llamado

cuenta que la aportación de la ciencia, con aparatos de reciente invención, había contribuido incluso al vacilante sentimiento de seguridad ante las cosas que se ven. Zabaleta y con él todos sus contemporáneos cultos saben que la Vía Láctea no es una nube blanquecina, contra lo que nos dicen los sentidos, sino la aglomeración de innumerables estrellas que han podido ser descubiertas por el «anteojo» de Galileo, del que Gracián y otros hablan también [7]. La desconfianza en lo que se ve empíricamente puede ser derivada de una lección ascética, pero puede ser también resultado de un riguroso conocimiento científico. Recordemos, como ejemplo, que una de las objeciones que los antimaquiavelistas barrocos dirigen a Maquiavelo es la de haber pretendido traducir en máximas de valor universal una experiencia estricta, particular [8], lo que no obsta para que los políticos y moralistas barrocos escriban, basándose en singulares ejemplos, toda clase de preceptos postulando para ellos un alcance general, entre otros, ese mismo de que hay que atenerse a la particularidad de los casos.

Se explican desde este nivel algunos de los caracteres de la cultura barroca que luego estudiaremos. Nos encontramos, en el trasfondo de la época, con que su apelación a la individualización de la experiencia suscita —y es uno de los primeros aspectos de aquélla que podemos constatar— un sentimiento de variación y cambios, que provocan a su vez la afirmación de una pretendida capacidad de encauzarlos. En virtud de ello, la atención al hombre y a su sociedad habría de derivar hacia una colocación en primer plano de la idea de *movimiento*. Toda una serie de conceptos que juegan en diferentes

---

carácter contradictorio de la experiencia. Sobre el carácter tópico de esta idea, véase O. H. Green, «"Ni es cielo ni es azul". A note on the barroquismo of Bartolomé Leonardo de Argensola», en *RFE*, XXXIV, 1950, págs. 137-150.

7. J. de Zabaleta, *Errores celebrados*, edición de M. de Riquer, Barcelona, 1954, pág. 75. La mención del «anteojo» galileano en Gracián puede verse en *El criticón*, III, pág. 305.

8. Cf. mi *Teoría española del Estado en el siglo XVII*, Madrid, 1944, pág. 398.

aspectos de la cultura barroca se ligan a ese papel del movimiento como principio fundamental del mundo y de los hombres: las nociones de cambio, mudanza, variedad, o de caducidad, restauración, transformación, o de tiempo, circunstancia, ocasión, etc., son derivaciones de aquél. Seguramente hay que referir a la crisis de fines del XVI y primera mitad del XVII, crisis no sólo económica, sino social e histórica, con su cortejo de cambios y desplazamientos, tanto en las mentalidades como en los modos de vida, en la estratificación social, etc., esa función de principio universal, animador de cuanto existe, que a la idea de movimiento se le reconoce. Desde su posición de manierista (que nos avanza tantos modos de ver de un barroco) Montaigne escribe: «notre vie n'est que mouvement», y todavía acentúa más su pensamiento en otro lugar: «estre consiste en mouvement et action» [9]. Por su parte, en su lúcida angustia, no por eso menos barroca, Pascal dirá «notre nature est dans le mouvement», y aún poco antes había dicho del ser humano: «il a besoin ... de mouvement pour vivre», tesis que adquiere en él un cierto carácter obsesivo, en la reiteración del papel originario, fundante, que corresponde al movimiento [10]. «Tout se fait par figure et par mouvement», escribe otra vez Pascal. Desde Burckhardt y, más claramente aún, desde Wölfflin, esas categorías de movimiento y cambio —porque como tales «categorías» pueden estimarse en el pensamiento de la época— se consideran necesarias para captar el sentido del Barroco. A una sociedad que, después de un período de expansión, se vio conmovida por una fase de honda crisis, se corresponde muy adecuadamente el esquema de una mentalidad en el que tienen tanta relevancia los conceptos de carácter dinámico. Se vive una dramática experiencia de cambios a la que se liga, por otra parte, el correlato de una realidad cambiante, proteica, varia, cuya pretensión de captación por el hombre de

9. *Essais* cit., II, VIII, pág. 80, y III, XIII, pág. 225.
10. *Pensées* cit., págs. 28 y 54.

la época engendra la cultura barroca. Por eso L. Rosales ha podido observar —y a nosotros nos sirve como un caso representativo— «la fuerza transitiva y dinámica del lenguaje de Góngora»; si la transitividad está en la base de la evolución semántica de todo lenguaje, Góngora la extrema y potencia —precisamente por sus procedimientos metafóricos— y la proyecta sobre todos los planos de su obra [11]. A nuestro entender, ello se liga a la condición que el Barroco estima radical en la realidad, como decimos.

«Sin el movimiento ni crecen ni se mantienen las cosas», afirmará Saavedra Fajardo [12], y es éste un principio que inspira las ideas físicas y biológicas, políticas y sociales de la época que estudiamos: «Como los cielos están en un continuo movimiento —escribe Céspedes y Meneses [13]—, así las cosas inferiores parece que los siguen, rodando juntamente con ellos, pues vemos que nunca permanecen en un estado y ser». Tiene este principio tan general alcance que el solo reconocimiento del carácter dinámico que alguna obra humana refleja se convierte en un criterio de estimación estética. Jusepe Martínez alaba de un escultor «el movimiento y gracia de sus figuras» [14]. Bocángel, en elogio de unas estatuas, escribe, y sus palabras nos dicen en dónde pone su estimación [15], estos versos:

> En la quietud reservan movimiento
> y está el moverse en la quietud oculto

11. «Las *Soledades* en don Luis de Góngora: Algunos caracteres de su estilo», *Atti del Convegno Internazionale sul tema: Premarinismo e pregongorismo*, Roma, 1973. págs. 80 y sigs.; la cita está en la pág. 91.

12. Empresa LXXXII, *OC*, edición de González Palencia, Aguilar, Madrid, 1946, pág. 594.

13. *Fortuna varia del soldado Píndaro*, BAE, XVIII, pág. 333.

14. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de Carderera, Madrid, 1866, pág. 162.

15. *Obras de don Gabriel Bocángel y Unceta*, edición de Benítez Claros, t. I, Madrid, 1946, pág. 201.

Piénsese en la distancia a que esto queda de los criterios estéticos de pura tradición helénica. «Gozoso y casi divino —dirá Suárez de Figueroa— el que, imitando a los orbes, se goza como ellos en su movimiento» [16]. Rousset ha citado un verso de un poeta francés de comienzos del XVII, Motin [17], que bien puede servir como expresión del principio general admitido por todos:

L'âme de tout le monde est le seul mouvement.

El hecho, coetáneo de la cultura barroca, del descubrimiento de la circulación de la sangre, confirma esa ley general que rige en todas partes, desde los astros, en el macrocosmos, hasta el centro vital del corazón, en el microcosmos: Bances Candamo admira que, al modo que gira el sol, también el corazón «hace en repetidos giros aquel continuo movimiento de la circulación de la sangre, hallada por la nueva Philosophia Chimica» [18]. Desde la ciencia hasta la moral, todo le habla al hombre del Barroco de esa ley universal del movimiento. Todo en el mundo es «o subir o bajar», como dice la tan citada Empresa LX de Saavedra Fajardo. «Todo se precipita cuanto crece», afirma Bocángel. Por tanto, todo se mueve. Si, para el Barroco, el movimiento es el principio fundamental de su cosmovisión, se comprende que no pretenda presentar la obra de un organismo perfecto, de un cuerpo arquitectónico, de un tratado sistemático, sino —como observó Wölfflin— la impresión de un acontecer, de un drama, la agitación del devenir, captando una realidad siempre en tránsito [19]. La física de Galileo, la economía de los mercantilistas, la moral combativa o acomodaticia, el régimen de permanente conflicto bélico, la política manipula-

16. *El pasagero*, edición de Rodríguez Marín, Madrid, 1913, pág. 3.
17. Rousset, *La littérature française de l'âge baroque*, París, 1953, pág. 124.
18. *Theatro de los theatros*, cit., pág. 98.
19. *Rinascimento e Barocco*, trad. ital., Florencia, 1928, pág. 85.

dora de los gobernantes (cuya acción intervencionista se mueve desde el campo de la demografía al de la religión), las obras de arquitectos o pintores, se presentan como planteamientos dinámicos, en los cuales el equilibrio es un resultado siempre en juego y con frecuencia amenazado.

Convirtiendo esta concepción dinámica de la realidad en un principio de antropología política, Hobbes escribiría: «la vida no es otra cosa que movimiento» [20], con lo que viene a coincidir Gracián —y no es caso único— cuando afirma que «la definición de la vida es el moverse» [21]. La misma hermosura no se descubre ya en la armonía o simetría de lo inmutable, sino en el cambiante movimiento, y por eso nos dirá Quevedo [22]:

> Puédese padecer, mas no saberse,
> puédese cudiciar, no averiguarse,
> alma que en movimientos puede verse,

ya que la hermosura no está en la quietud, sino que «es fuego en el moverse». Un escritor y cortesano francés, de la sociedad barroca de Luis XIV, Chantelou, cuenta una anécdota muy significativa: llamado Bernini a París para que proyectara la nueva arquitectura del Louvre y teniendo que hacer también un retrato en escultura del rey, le pidió a éste, no que posara en actitud estática, sino que se moviera y anduviera normalmente ante él, para captar de esa manera su verdadero semblante. «Un hombre, comentaba el gran artista italiano, nunca es tan semejante a sí mismo como cuando está en movimiento» [23]. No

20. *Leviatán*, México, 1940, I, VI, pág. 50.
21. *El criticón*, edición de Romera Navarro, Filadelfia, 1939, t. II, pág. 259.
22. *OC*, edición de Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1932, I: *Poesía*, pág. 23.
23. Recogió esta anécdota M. Raymond, *De Michel-Ange a Tiépolo*, París, 1912, pág. 181. Han señalado su gran interés Rousset, *op. cit.*, pág. 139, y V. L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, París, 1957, págs. 190 y sigs. El fracaso de Bernini en la corte de Luis XIV y su retorno a Italia fue achacado por algunos a un rechazo francés del Barroco. Más bien hay que ver en este episodio la

menos importancia tiene la concepción dinámica del objeto del arte —de la pintura en este caso—, tratándose de un Rubens, quien la consigue plasmar con incomparable eficacia en su pintura y, a la vez, no deja de teorizar sobre esos aspectos en relación a la versión pictórica de la figura humana [24]. Quizá sea Velázquez quien lleve a cabo con éxito insuperable el supremo esfuerzo de pintar el movimiento mismo; otros pintores, al intentar captarlo, habían procedido pintando un objeto con la deformación que el movimiento le imprimía en un instante dado, el cual de esa manera quedaba fijado en el lienzo. Velázquez ensaya llevar al cuadro el moverse en cuanto tal, el movimiento en acción, directamente, no representado en uno de los múltiples instantes, cuya sucesión da un resultado dinámico. El logro máximo de estos ensayos es la versión de la rueda de la rueca en el tan conocido cuadro de *Las hilanderas*. Está ahí uno de los testimonios más plenos de lo que pretendió la cultura barroca y de lo que para ella significaba el problema de dominar la realidad dinámica del mundo y de los hombres, con la que, en tantos aspectos, se enfrentaba.

En otro lugar pusimos en relación la concepción del tiempo y del espacio propia de la mentalidad burguesa, desarrollada en los primeros siglos modernos, con una idea, la de velocidad, que indudablemente tenía que expresarse en los escritores barrocos, ligada a su estimación del movimiento. Efectivamente, descubrimos, por de pronto, en el XVII, una significativa frecuencia en el uso del término: Céspedes y Meneses habla de la velocidad del viento [25]; Suárez de Figueroa, de la del tiempo [26]; Saavedra Fajardo, de la que alcanza la navegación [27], to-

---

victoria del nacionalismo que inspira con frecuencia al Barroco, muy especialmente en Francia.

24. P. Rubens, *Théorie de la figure humaine, considérée dans ses principes, soit en repos, soit en mouvement*, folleto impreso en París en 1773.

25. *El español Gerardo*, BAE, XVIII, pág. 170.

26. *Op. cit.*, pág. 266.

27. Empresa LXVIII, cit., pág. 519.

dos ellos con franco tono admirativo. En esto, el testimonio de Suárez de Figueroa no puede ser más interesante, porque tal vez sea el primero en manifestar el goce que se disfruta con el que aquélla proporciona: «la velocidad con que se va gozando el mundo mientras se navega no puede ser sino de mucho deleyte» [28].

Si se ha dicho que la «edad del Bernini» «pudo realizar un gran teatro cinematográfico» [29], es porque una imagen cinética se reflejaba sobre la entera «cosmovisión» de los hombres del Barroco. Ella informa la universal concepción de una «realidad cambiante», que es la nota principal de todas las manifestaciones de la época. Bocángel afirma [30]:

Sucesiva del mundo la mudanza.

Ésta, la *mudanza*, es otro de los principios fundamentales con que está montado el universo y, como él, el pequeño universo del hombre. «Ninguna cosa permanece en la naturaleza», afirma Saavedra Fajardo [31]. «No hay cosa estable en este mundo», escribe Francisco Santos [32]. Todo cambia: las cosas, los hombres, sus pasiones y caracteres, sus obras. Rodrigo Caro nos hará advertir que la misma tierra, tan firme y estable, «padece a las veces mudanza, tiembla y se estremece y mueve», hasta el punto de que no tiene hoy ni tendrá mañana, como no la tuvo en otros tiempos, una misma figura, lo que depende «de ocultas y precisas leyes de la naturaleza de este orbe inferior» [33]. Un médico que, por el trabajo de su profesión, conoció el dolor de la peste y del hambre en la crisis social del XVII, que reflexionó y escribió sobre causas y aspectos de la crisis económica que presenciaba y que, como escritor barroco, decantó su expe-

28. *Op. cit.*, pág. 150.
29. Rousset, *op. cit.*, pág. 39.
30. *Op. cit.*, pág. 64.
31. Empresa LX, cit., pág. 477.
32. *Día y noche de Madrid*, BAE, XXXIII, pág. 382.
33. *Obras*, edición de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1883, t. I, págs. 5 y 6.

riencia moral en unos versos, aunque malos (nos referimos al doctor Cristóbal Pérez de Herrera), empezaba con estas palabras sus *Proverbios morales* [34]:

Todo es mudable en él mundo...

No podía faltarnos aquí el testimonio del autor de la más ilustre canción barroca a unas ruinas, Rodrigo Caro: «así como debajo del sol no hay cosa nueva, así no hay cosa estable, perpetua, ni permanente, porque todo tiene una continua mutabilidad», principio, pues, que se extiende a la esfera de las cosas y con incomparable fuerza a la de los hombres [35]. «Aquello mayormente está sujeto a mudanza y ruina que tiene por ley nuestra mudable y varia voluntad» [36]. Siendo tema tan central, tampoco Gracián podía dejar de hacerlo suyo: «no hay estado, sino continua mutabilidad en todo» [37]. El hombre es transeúnte entre los modos de lo real; «peregrino del ser», le llama Gracián. Es cambiante y movedizo. Por eso, colocar ante él lo inmutable, no le dice nada. Hay que entrarle por el dramático testimonio de lo mudable, aunque sea para que, a través de los cambios, le quede la lección de lo que permanece [38],

34. BAE, XLII, pág. 241.

35. Rodrigo Caro, *op. cit.*, pág. 5.

36. *Ibid.*, t. II, pág. 348. Acabamos de encontrarnos con la alusión a una «ley de la naturaleza». También para Suárez de Figueroa la mudanza procede de una ley universal: los astros con sus revoluciones, el sol y la luna, engendrando con sus cursos el nacer y morir, la renovación, la transformación de las cosas en el mundo inferior, así como las combinaciones y cambios en los cuatro elementos que los componen —todo ello entendido al modo de la física aristotélica—, engendran mudanza por todas partes: «en la tierra también no se halla cosa perpetua», y todavía la acción del hombre viene a aumentar el número incesante de las alteraciones (no otra cosa es el resultado de su trabajo y de su esfuerzo); la mudanza es un principio cosmológico: las costumbres, las leyes, las lenguas, las religiones, las guerras, todo sirve a su imperio. *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, fols. 7 y sigs.

37. *El discreto*, XVII, en *OC*, pág. 123.

38. Véase G. Poulet, *Études sur le temps humain*, París, 1950, página XVIII, con referencia a un estupendo pasaje de Nicole: «Nous sommes comme des oiseaux qui sont en l'air, mais qui n'y peuvent demeurer sans mouvement, ni presque en un même lieu, parce que leur appui n'est pas solide».

punto de vista en el que coinciden tanto Góngora como Quevedo. Hay en esto, una vez más, una concepción que resulta de la transposición, en el plano del pensamiento y de la doctrina, de una experiencia concreta y real que el hombre del Barroco vive. Muy críticamente, Barrionuevo la explicaba a su público, ciñéndose a su circunstancia personal: «Las cosas de Madrid andan todas a Dios te la depare buena. Lo que hoy determinan, mañana lo derogan. No hay firmeza en nada; cada uno procura hacer su negocio y ninguno el común y bien de todos, con que todo se yerra», todo y todos andan a trompicones [39]. En medio de los trasiegos y novedades que por doquier ofrecía el XVII, todos tenían una impresión similar.

Aunque la identidad de un centro de imputación permanezca —base que, hasta la crisis de la lógica aristotélica en nuestro tiempo, no se verá eliminada—, lo cierto es que el Barroco posee una conciencia muy agudizada de la multiplicidad y variabilidad de las manifestaciones del humano:

> ... que las obras
> en el hombre no son unas,
> aunque son del hombre todas [40].

Sin embargo, llega a ser tan aguda y tan decisiva en la organización de la cosmovisión barroca esa idea de mudanza, que llega a inspirar algún pasaje en el que el principio de identidad se tambalea y con él la noción misma de ser, amenazando la inmutabilidad del orden ontológico que el pensamiento tradicional había dejado tan firmemente asentada. «No hay cosa —nos dice Suárez de Figueroa [41]— que justamente merezca atributo de ser, si todo, como se ve, padece continua mudanza». El orden metafísico del ser, base de la doctrina

39. *Avisos*, I, BAE, CCXXI, pág. 100. El comentario corresponde al 2 de enero de 1655.
40. Lope de Vega, *El rey don Pedro en Madrid*.
41. *Varias noticias...*, prólogo y fol. 17.

tradicional de la escolástica, parece venirse abajo, sacudido por la dramática vivencia de la mutabilidad. Hasta el hombre mismo podría, arrastrado por la inestabilidad de sus cambios, verse despojado de su condición esencial, de su «substancia», en el sentido aristotélico-escolástico de esta palabra: tampoco el hombre «ni jamás es su semejante».

Cambian las mismas cosas que estimamos naturales, observaba Tirso de Molina; por ejemplo, los frutos de los árboles, merced al ingenioso trabajo del injerto del hortelano; cambia, más aún que la naturaleza, el arte, y vemos que «en las cosas artificiales, quedándose en pie lo principal que es la sustancia, cada día varía el uso, el modo y lo accesorio» [42]. El Barroco, respetando, desde luego el límite de una última concepción sustancialista del mundo, hace entrar a éste en un torbellino de cambios, de lo que podrían ser adecuada ilustración algunos cuadros de Rubens. Si, bajo el peso de la tradición, el Barroco no pudo llegar a pensar una realidad que puramente consista en cambiar, esto es, no en una sucesión de cambios, sino en el puro fluir, llegó, no obstante, a intuir poéticamente ese ser preheideggeriano del no ser otra cosa que puro pasar. Tensando la intuición heraclitiana, Bocángel escribe estos versos [43]:

el agua siempre es eterna,
pero nunca se repite.

La mudanza es, pues, un gran tema barroco. Poetas y moralistas lo ponen de relieve. Los políticos y los economistas echan mano de él para explicar los declives de los Estados. Lope tiene una canción exaltando la mudanza:

la celeste armonía
en mudanza se funda.

42. *Cigarrales de Toledo*, edición de Said Armesto, Madrid, 1916, pág. 127.
43. *Obras*, I, pág. 320.

Hasta lo que parece eterno se somete a la mutabilidad. Ya el primer móvil se mueve y cambia [44]. En el cambio mismo se apoya la permanencia de las cosas: su mutabilidad es la razón de su subsistencia. En el romance [45] que escribe sobre un terremoto que presenció, el mismo Bocángel acredita que

> Y mientras todo se muda,
> sólo la mudanza es firme.

Lupercio Leonardo de Argensola nos dejará dicha la misma doctrina en un verso de solemne entonación [46]:

> Así sustenta al mundo la mudanza.

A Argensola le ha arrancado esta reflexión de tan universal alcance la contemplación de cómo se suceden sin descanso los penosos trabajos del labrador. También, tras la relevancia que el mudar ocupa en el esquema fundamental del Barroco, hay, como acabamos de ver en el caso del poeta aragonés citado, una experiencia real, detrás de la que aparece aquélla sublimada en un principio del mundo. Por su parte, en Cellorigo, para venir a aceptar la vigencia de un principio semejante, actuaba el recuerdo de la movilidad territorial, esto es, de los físicos desplazamientos que la crisis de la época —con aspectos positivos y negativos— contribuyera a provocar: para él, causa de tanta destemplanza en las personas como la que se observa en el día, es «la mudanza de mantenimientos y del natural de la tierra» [47]. Y fijándose en un fenómeno social de su momento, cuando Pellicer observaba que, un año después de haberse levantado contra el francés invasor, los catalanes procedían a la inversa, comentaba: «tal es la fuerza del hambre y la

44. Lope, *Obras en verso*, ed. Aguilar, págs. 102 y sigs.
45. *Op. cit.*, pág. 95.
46. Soneto número 61 de la edición de *Rimas*, de J. M. Blecua, CC, Madrid, pág. 121.
47. *Memorial* cit., fol. 7.

mudanza de las cosas» [48]. El lazo entre los graves momentos de crisis que se sucedieron en la época y el tema de la mudanza resalta en esas palabras bien explícitamente.

Lo cierto es que, en el hombre, esa condición de transitoriedad es patente y patética. En el discurrir de los accidentes de la vida, se nos muestran, dirá Céspedes, «sus mudanzas incesables» [49].

Llevados de esta idea, los escritores barrocos ponen en juego una palabra que expresa la noción de mudanza en su grado máximo —palabra que adquirirá particular relieve en el léxico filosófico orteguiano (alguna vez he insinuado la influencia del léxico barroco en Ortega)—. Nos referimos al término «peripecia»: «se dice —así la define López Pinciano [50]— de una mudanza súbita de la cosa en contrario estado que antes era». Con buen sentido, el lenguaje ha unido esa palabra a los cambios que le acontecen en su sucesiva marcha al caminante. Y así se une con ella en el Barroco la imagen del *homo viator* que vemos reflejada en textos de Cervantes, Gracián, Salas Barbadillo, de Comenius, Grimmelshausen, etc.[51]. «Nuestra vida —dirá también Suárez de Figueroa— es toda peregrinación».

Movilidad, cambio, insconstancia: todas las cosas son móviles y pasajeras; todo escapa y cambia; todo se mueve, sube o baja, se traslada, se arremolina. No hay elemento del que se pueda estar seguro de que un instante después no habrá cambiado de lugar o no se habrá transformado. La *inconstancia* es un factor universal e insuperable, «como ni en los hombres ni en la naturaleza hay cosa constante», sostiene Pérez de

48. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXI, pág. 227.

49. *Historias peregrinas y ejemplares*, edición de Y. R. Fonquerne, Madrid, 1970, pág. 307.

50. *Philosophia antigua poética*, edición de Alfredo Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1953, t. II, pág. 26.

51. Algunos de los nombres que aquí damos hay que añadirlos a las referencias que da de este tópico A. Vilanova en su excelente artículo «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes», *BRABLB*, 1949, págs. 97 y sigs.

Montalbán [52]. No hay más remedio que aceptarla, contar con ella, tratar de poner en claro sus posibles aspectos favorables. Se puede lamentar «la natural condición de la inconstancia humana», como hace Céspedes [53], y aun se previene sobre su más grave versatilidad en las que Tirso llama «mujeriles proteos» [54], denunciando un fondo peyorativo en tal estimación; o bien se canta a la inconstancia, desde un reconocimiento consolador. Así se pregunta Lope, ante el mundo:

en tus mudanzas, ¿quién será constante?

Calderón dramatiza el tema, aceptando el peso de una realidad que se nos impone: «Ninguna vida hay segura un instante ...» [55]. A la tradicional admonición que los moralistas y predicadores dirigían a sus oyentes sobre la amenazadora incertidumbre del fin, se añade, o, mejor, se pone por delante, la no menos inquietante inseguridad de las cosas en la experiencia cotidiana, precisamente porque al hombre barroco, que en tantos aspectos está adquiriendo tintes de mentalidad burguesa, le preocupa el tema de la seguridad [56]. Se sabe que «tienen los casos de nuestra fragilidad humana tan inciertos sus fines como mal segura la estabilidad de su firmeza», advierte Céspedes [57]. Mudanza y fragilidad se corresponden. Objetos de mutabilidad, inconstancia y fragilidad, constituyen materia predilecta del escritor barroco: la nube, el agua que pasa —«¡Oh retrato, oh espejo de la vida!», cantará Villamediana—, la rosa breve, el arco iris, los fuegos artificiales, etc. Precisamente porque, al comparar con ellos a otros objetos que nos parecen

52. *Sucesos y prodigios de amor*, pág. 339.
53. BAE, XVIII, pág. 216.
54. *Op. cit.*, pág. 61.
55. *El mayor monstruo del mundo*, en *OC, Dramas*, edición de Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, pág. 323.
56. Cf. mi obra *Estado moderno y mentalidad social: Siglos XV a XVII*, Madrid, 1972, t. II, págs. 215 y sigs.
57. *Ibid.*, pág. 266.

firmes y comprobar que unos y otros comparten la misma condición, el dramatismo del cambio y de la inseguridad se acentúa.

«Varían las cosas, fluctuando en perpetuo crecer y menguar», nos dice un escritor político, Ramírez de Prado [58], y él mismo se encarga de advertirnos sobre la inexorable proyección de ese principio en el campo de lo humano: «en el estado humano ninguna cosa es firme». Textos parecidos de Fernández Navarrete y otros políticos y escritores de materias económicas, son conocidos; enseguida tendremos ocasión de recoger algún testimonio más.

El movimiento natural de las cosas tiene una fase de *ascenso* y otra de *declinación*. El Barroco nos ofrece una insalvada antinomia en este punto. De un lado, su experiencia de la crisis que soporta: «en esta edad caduca» (dicho con palabras de Calderón en *Sueños hay que verdad son*), quien la vive con plena conciencia se inclina a un pesimismo acerca del estado del mundo. «Porque cada día, como el mundo se va acercando al fin, va todo de mal en peor», según confiesa María de Zayas [59]. Alguna vez se han citado muy significativos testimonios ingleses de este sentimiento: entre los poemas de John Donne, aparecidos a comienzos del XVII, hay uno titulado «Anatomía del mundo donde se representa su fragilidad y decadencia», además de pasajes de R. Burton —a cuya obra ya aludimos—, de Goodman [60], etc. De otra parte, ¿qué duda cabe de que el Barroco, considerándose como el tiempo de los modernos, ventajoso sobre cualquier otro pasado, afirma su confianza en el presente y el porvenir, resolviendo a favor de éstos la famosa

58. *Consejo y consejeros de príncipes* (1617). Cito por la reedición parcial de Madrid, 1958, pág. 6. El autor saca esta conclusión: por eso, las determinaciones de los gobernantes «se han de mudar cada día, cada hora y aun cada momento» (pág. 10).

59. *Engaños que causa el vicio*, en *Obras*, edición de G. de Amezúa, Madrid, 1950, II, pág. 457.

60. La curiosa obra de G. Goodman se titula *The Fall of Adam from Paradise proved by Natural Reason and the Grounds of Philosophy*; se publicó en 1616 y su éxito le hizo alcanzar una segunda edición en 1629.

«querelle des anciens et des modernes»? [61]. ¿Cómo hacer compatibles ambas estimaciones? Por de pronto, el escritor barroco se ocupa en contener el inexorable período declinante, en lograr por lo menos que se produzca éste en las mejores condiciones, en prolongar su final. Sólo hay una manera de vencerlo: alcanzar a convertir en otra nueva a aquella cosa cuyo término se aproxima —ya dijimos algo de esto en capítulo anterior—. Caducidad y renovación son ambos elementos complementarios de la temática del Barroco. «La renovación da perpetuidad a las cosas caducas por naturaleza», sostiene Saavedra Fajardo [62].

Los escritores políticos que tiene bien patente ante su mirada escrutadora la declinante situación de crisis por la que pasa la monarquía española, sacan de esa experiencia una lección que acentúa la visión cambiante de las cosas, visión que caracteriza tan fuertemente a la mentalidad barroca. Las repúblicas crecen y decrecen luego, como todos los cuerpos naturales, «por ser la variedad de las cosas humanas —afirma Cellorigo— tan incierta y mudable que a las más altas repúblicas suele allanar» [63]. Esto no lo dice un severo asceta, sino un escritor de economía, preocupado de las maneras de enriquecer a un reino y a sus individuos. Y los escritores barrocos, partiendo de constatación igual o similar, sacan también pretexto, sirviéndose de ese planteamiento barroco sobre el necesario dinamismo transformador que ha de impulsar a la realidad, para proponer las reformas políticas y económicas en el Gobierno, con las cuales estiman que se podría renovar y dar eficacia al pesado e inoperante armatoste en que tal monarquía se había convertido.

Ante las circunstancias críticas de carácter económico y so-

61. Cf. mi obra *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, 1967.
62. Empresa LXVI, cit., pág. 504.
63. Cellorigo, *Memorial*, fol. 2.

cial que se presencian, ante las conmociones demográficas que significan las pestes que se contemplan, ante las manifestaciones tornadizas de la vida que la novela, la poesía, la pintura gustan de poner de manifiesto ante sus ojos, el escritor barroco hace esta comprobación: la capacidad de variar y la subsiguiente experiencia de variedad: «Es el tiempo tan mudable y el hombre tan variable» [64]. Un escritor francés de la época, J. P. Camus, ha llamado al hombre «un animal ondulante y diverso» [65]. El mito de Proteo, como figura de lo cambiante, multiforme y vario, cobra en el Barroco —por ejemplo, en *El criticón*— una gran fuerza. Lo mismo sucede con el mito de Circe, semejante al anterior en su significación transformista, sobre el cual muchos escriben en el XVII [66]; entre ellos, Lope, que dedica al tema —1624— uno de sus poemas mayores [67].

Y hay en todo esto una profunda antinomia que nos hace comprender el Barroco como primera fase, crítica, insuficiente, confusa, en el proceso de formación de la mentalidad moderna. Mudanza, sí, pero por debajo de ella la mente barroca cree en un mundo regido por leyes generales, uniformes [68], mantenido por Dios en su orden perenne, al modo como el barroco Galileo busca la eternidad de las leyes naturales: «Quello che non puo essere eterno non puo esser naturale» [69]. Se ha dicho que la *Ciencia nueva* de G. B. Vico pretende extraer de la historia una legalidad equivalente a la legalidad geométrica que gobierna el mundo físico en el sistema cartesiano, con esa simplicidad, uniformidad, generalidad, con que se produce providencialmente el encadenamiento de las causas

64. Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*, edición de J. P. Ressot, Madrid, 1972, pág. 71.
65. Rousset, *op. cit.*, pág. 47.
66. *Ibid.*, págs. 11 y sigs.
67. Edición de Ch. V. Aubrun y M. Muñoz Cortés, París, 1962.
68. Cf. mi libro *Orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII*, ya citado.
69. *Opere*, Edizione nazionale, vol. VII, pág. 669.

en los sistemas de los pensadores del XVII —por ejemplo, en un Malebranche—[70].

En esa obsesión por las mudanzas tal vez haya que reconocer una primera versión, tosca, en confuso barrunto, de la concepción del mundo como una sucesión de fenómenos, cuyo orden sólo algunas mentes se aproximan a captar, pero al que los más permanecen ciegos. Más de un siglo después, cuando la noticia acerca de la estructura conceptual de la ciencia, en tanto que saber de un mundo fenoménico, se haya difundido, en un escritor que en alguna medida la conoce, Jovellanos, hallamos esta curiosa equiparación de esas dos voces: «mudanza» y «fenómeno» (esta última, efectivamente, en el sentido de la ciencia natural): el hombre, ante la naturaleza, «en la fluida vicisitud de su estado sólo verá mudanzas o fenómenos» [71]. En cierto modo, la idea de *mudanzas* había sido equivalente a la de *fenómenos* para una mente que no llegaba a captar el orden legal de éstos aunque aspirase a penetrarlo, y que tropezaba con la confusión de los movimientos cambiantes en el mundo empírico.

Esto nos lleva a tratar de un último punto en este apartado: un mundo dinámico y cambiante es, forzosamente, un mundo vario.

¡Oh, variedad común, mudanza cierta!,

canta Juan de Arguijo en un soneto a la Fortuna, enlazando los dos aspectos: la *variedad* es una condición de la realidad, en tanto que realidad cambiante de suyo. La variedad, en tal caso, es una condición radical de la realidad: «Il n'est aucune qualité si universelle en cette image des choses que la diversité

70. Cf. L. Giuso, *La filosofia de G. B. Vico e l'età barocca*, Roma, 1943, págs. 241, 271, passim.

71. *Oración sobre el estudio de las ciencias naturales*, edición de Caso González, Madrid, 1970, pág. 236.

et variété», afirma Montaigne [72]. Tal es el relieve con que aquélla se presenta en la mentalidad barroca. Frente a la obsesión por las ideas de unidad y perennidad del Medievo, la atención y estimación de la variedad se impusieron en el Renacimiento. He señalado la presencia de este nuevo aspecto en *La Celestina* y me he referido, en otro plano, a la significación de la obra de E. de La Boétie [73]. «La varia naturaleza», como la llama un personaje de Cubillo de Aragón (*El señor de Buenas Noches*), es el dato de que se ha de partir. El Barroco radicaliza el nuevo planteamiento y hace de la variedad tal vez el primero de los valores que el mundo encierra. No faltarán manifestaciones de tipo ascético. Martínez de Cuéllar nos hace saber que «así es la vida, siempre variable, nunca una, y al fin nada» [74]. Pero ahí queda la referencia a la variedad como elemento suyo, elemento que en general se juzga como un valor de fecundidad y de placer.

Lo más hermoso de la naturaleza física que nuestros ojos contemplan está en su variedad, nos dice Lope, exaltando «la variedad con que se adorna el suelo» [75]. «Por el exceso en variar es hermosa la naturaleza ... Deleita en sumo grado la observante variedad de las cosas», piensa también Suárez de Figueroa [76]. Hasta en la literatura preperiodística de las *Cartas*, Almansa propaga el tópico: «la hermosura de la naturaleza consiste en su variedad» [77]. «Porque lo vario de por sí —asegura Bocángel— tiene mucho de bueno, esto vemos en la naturaleza, y más que esto, pues dicen que es buena porque es varia» [78], de manera que sus palabras quieren darnos una opi-

72. *Essais*, III, XIII, pág. 179. En otro lugar habla de «cette continuelle variation des choses humaines» (I, XLIX, pág. 217).
73. *El mundo social de La Celestina*, 3.ª ed., Madrid, 1973.
74. *Desengaño del hombre en el tribunal de la Fortuna*, edición de Astrana Marín, Madrid, 1928, pág. 76.
75. *Obras en verso*, pág. 51.
76. *Varias noticias...*, prólogo y fol. 4.
77. Comienzo de la Carta XV (3 febrero 1624), pág. 249.
78. *Op. cit.*, I, pág. 132.

nión de la que el autor da por supuesto que circula común y anónimamente. En materia tan barroca, no podemos dejar de lado el testimonio del *Guzmán de Alfarache*. En sus páginas se nos dice: «Con la variedad se adorna la naturaleza. Eso hermosea los campos, estar aquí los montes, acullá los arroyos y fuentes de las aguas» [79]. Comprobemos, finalmente, que el tema pasa a la literatura que pretende más numeroso público, la de los *Avisos* periodísticos: «la variedad es hermosura de la naturaleza y todos los sentidos la apetecen, y más el entendimiento, inclinado a esto», así escribe Barrionuevo [80].

Insistamos en el aspecto positivo de la cuestión que unas líneas antes hemos señalado. «Todo el universo —nos hace saber, con mucho mayor alcance, Gracián— es una universal variedad, que al cabo viene a ser armonía»; y trascendiendo una estricta valoración estética, añade: «siempre fue hermosamente agradable la variedad» [81]. Gracián puede formular un principio general: «la uniformidad limita, la variedad dilata» [82]. En estas palabras hay que señalar la contraposición entre el espíritu barroco y el espíritu ilustrado del XVIII, para el cual la uniformidad será precisamente el principio inspirador de toda su actitud. Para Gracián, en cambio, como para Pascal [83], es un principio que limita y coarta.

En los escritores políticos se encuentra el mismo tópico, en términos semejantes: Saavedra Fajardo nos hace observar que la naturaleza «en la variedad quiso mostrar su hermosura y su poder» [84]. Ese supuesto general le lleva a insistir en la variedad de pueblos, regímenes, costumbres, caracteres, estableciendo incluso un lazo entre estos aspectos, que acabará fundando el principio de la particularidad multiforme de los

79. *Guzmán de Alfarache*, en *op. cit.*, t. III, pág. 82.
80. BAE, CCXXI, pág. 131 (24 abril 1655).
81. *El discreto*, VI, en *OC*, págs. 94 y 95.
82. *Agudeza y arte de ingenio*, en *OC*, pág. 240.
83. *Pensées*, cit., pág. 43.
84. Empresa LXXXI, pág. 580.

gobiernos, de conformidad con la experiencia de pluralismo que caracteriza al sistema de Estado moderno y con la comprobada necesidad de que, para conocer a los hombres y a sus sociedades, como empezamos diciendo en este capítulo, haya que penetrar en la ineludible diversidad de sus caracteres. He aquí cómo enlaza estos tres puntos Saavedra Fajardo: en primer lugar, según su versión del pluralismo moral y caracterológico de los humanos, «no sin gran caudal, estudio y experiencia se puede hacer anatomía de la diversidad de ingenios y costumbres de los súbditos, tan necesaria en quien manda»; en segundo lugar, toda operación de dirigir políticamente a los grupos humanos se ha de fundar en el supuesto precedente de su diversidad: «se han de gobernar las naciones según sus naturalezas, costumbres y estilos»; finalmente, ello crea una determinación que adapta los modos de gobierno a la varia condición de cada grupo y en cierta manera lo interioriza en él: «procure el príncipe acomodar sus acciones al estilo del país» [85]. Así pues, la conciencia de la variedad, como un dato positivo enriquecedor de la experiencia y condicionante de los comportamientos humanos, informa la concepción barroca de la política y de la sociedad.

También el hombre, pues, está dentro del universal imperio de la variedad. «Desde la infancia a la vejez es todo variedad. No tiene en sí las mismas cosas, ni jamás es su semejante, antes siempre se renueva, recibiendo alteración tanto en el cuerpo, en pelos, carne, huesos y sangre, cuanto en el alma, mudando por instantes costumbres, usos, opiniones y apetitos». Rozando de nuevo aquí los límites de la concepción metafísica tradicional del ser humano, Suárez de Figueroa medita sobre la diferencia de pueblos y razas en que se recrea la naturaleza y que hace filosofar a los más sabios, y a todo este incontenible curso de mutaciones le busca explicación en las dife-

85. Empresa IV, pág. 186; Empresa LXXXI, pág. 584; y Empresa LIX, pág. 468.

rentes maneras de combinarse los cuatro humores de que está formado el cuerpo [86]. De ahí deriva la base científica de la «variedad» humana, apoyada en la visión de una psicología diferencial, tan entusiastamente asimilada por las mentes barrocas: «No todo ingenio es aplicado a una ciencia o facultad y no hay ingenio que sea apto para todas las sciencias, sino que assí como las facultades y professiones tienen sus differencias entre sí, ni más ni menos hay differencias en el ingenio de los hombres, que unos son hábiles para una profesión y otros para otra». Así recoge también Carballo la herencia de Huarte y encuentra explicación al hecho de la incontable diversidad humana, la conciencia de la cual ha despertado, con el empuje del individualismo que avanza en el terreno de la vida económica y de la sociedad en general [87]. También, desde otro ángulo, Céspedes y Meneses toca el fondo psicológico de la cuestión, tal como él la entiende, relacionándola con el problema del papel de las pasiones: «no hay cosa que más alivie el alma en sus pasiones que la diversión de las potencias; porque con el variar de entretenimiento y comunicación se alienta y desahoga» [88]. Estas palabras nos ponen en la pista de lo que el Barroco tiene de cultura en sociedad, empleando esta expresión con un sentido superficial, producto secundario del carácter urbano de aquél, que en otro capítulo ya estudiamos. José de la Vega, que contempla el mundo vario y variable de la economía, con esa reciente invención tan tornadiza de las «acciones», para ponderar la fuerza de la variedad acude a una de sus más vulgares y comunes manifestaciones: hay que «lisongear el paladar con la variedad de sabores y diversidad de gustos» [89]. En la morbosa exageración del consumo que en su estado patológico de crisis —entre la ostentación opulenta y el

86. *Varias noticias...*, fol. 17.
87. *Cisne de Apolo*, t. I, págs. 69-70.
88. *El español Gerardo*, cit., pág. 214.
89. *Confusión de confusiones*, 1688. Cito por la reimpresión en facsímil de Madrid, 1948, pág. 142.

hambre— conoce la sociedad española del siglo XVII, Jerónimo de San José señala también el agrado que las gentes reciben por la variedad en la invención y preciosidad de trajes y otras piezas del atuendo personal [90].

La difusión del tema es tal que llega a todas las esferas, en una común estimación de sus resultados diferenciadores. Tirso, ante una multitud de gentes, comenta su «ordenada confusión y apacible variedad» [91]. Que pueda hacerse, con un sentido favorable, tal tipo de comentario, dice mucho sobre la nueva estimativa. En la misma línea, si Jerónimo de San José se refiere a las letras, nos dice que «la misma narración de cosas varias y nuevas entretiene y deleita la naturaleza variable de los hombres» [92].

Pero el principio de la variedad, cuyo dominio, mucho más amplio que el mundo de los hombres, se extiende a toda la naturaleza, deriva de una ley que en ésta rige: a la unidad de causa se corresponde una diversidad de efectos (con lo que el destronamiento del principio tradicional de que no puede haber en el efecto lo que no está en la causa, a lo cual se llegará en el pensamiento contemporáneo, no se habrá producido en el Barroco, pero sí se habrá anunciado de lejos). Jáuregui formula en su verso [93] aquella incipiente manera de ver:

> assí con una causa el barro i cera
> siguen discordes fines y contrarios;
> una se ablanda i otro se endurece,
> si a un tiempo el Sol en ambos resplandece.

Variedad supone variación y varía lo que se mueve. Hemos visto con esto el primer sector de conceptos que derivan, en

90. *Genio de la historia*, reedición de Vitoria, 1957, pág. 331.
91. *Op. cit.*, pág. 92.
92. *Genio de la historia*, reedición citada, 1957, pág. 239.
93. *Orfeo*, final del Canto I, edición de P. Cabañas, Madrid, 1948, página 34.

el sistema de la mentalidad barroca, del papel que en ésta se le confiere a la idea de movimiento.

Pero hay una idea que va unida a la de movimiento, como la otra cara de la cuestión, y que, consiguientemente, tiene no menos gran relieve en la cosmovisión barroca: la de *tiempo*. Si la invención del reloj mecánico es anterior, el siglo XVII conoce interesantes novedades en el arte de la relojería, bajo el impulso de la obsesión por el tiempo y el afán de medirlo, que es un modo de empezar a someterlo al dominio del hombre. Con el reloj se hace el tiempo, dice Bances Candamo, «viviente y visible» [94], con lo que se le arranca de la terrorífica región de lo ignorado y se le hace objeto de observación sensible, que es una manera de empezar a conocerlo.

Desde la esfera de las relaciones económicas —con la difusión del préstamo a interés, las especulaciones sobre precios de los mercaderes, la incipiente consideración de los movimientos coyunturales— hasta el campo de la ciencia o el del arte, la temporalidad pasa a ser concebida como un elemento constitutivo de la realidad. Si dijimos que la realidad, más que un estado, era un proceso, ello se debe a su última consistencia temporal. «Todo la edad lo descompone y muda», dice Jáuregui [95], lo que quiere decir que el tiempo hace y rehace las cosas, las saca de ser lo que eran, en la corriente de una universal mutabilidad, y las renueva haciéndolas otras. «Todo lo acaba el tiempo y lo enajena», escribe Quevedo, en severo verso [96].

Si la última realidad de cuanto existe es el pasar, y puesto que el pasar es tiempo, quiere decirse que el tiempo es el elemento constitutivo último de toda realidad. «Nada será mañana lo que es hoy —leemos en Martínez de Cuéllar—. Todo lo

94. *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, edición de D. W. Moir, Londres, 1970, pág. 78.
95. BAE, XLII, pág. 104.
96. Volumen de *Poesía*, cit., pág. 19.

que ves corre con el tiempo. Nada de lo que atiendes permanece» [97]. El tema lo recogen unos versos de Bocángel [98]:

> El concertado impulso de los Orbes
> es un relox de Sol y al Sol advierte
> que también es mortal lo que más dura.

El tiempo es como el lugar en que todo se encuentra, en que todo se halla depositado. En él adquieren su forma y presencia las cosas y en él desaparecen al pasar, no quedando más que el tiempo, porque éste es lo que todos, conforme ya hemos visto, vienen a estimar como lo único continuo, permanente: el mudar, el pasar, el cambiar y moverse.

> *Tú eres, tiempo, el que te quedas*
> y yo soy el que me voy,

apostrofa Góngora. Nunca podremos olvidar, hablando de estos temas, el verso perfecto de Quevedo, en su famoso soneto —traducido en parte de du Bellay— a la grandeza tornadiza de Roma:

> Todo lo fugitivo permanece y dura.

De una realidad que sin descanso fluye y pasa, eso es lo que permanece, el ser de su fluidez. El hombre se define como una «fluidez continua», una sucesión que no puede detenerse y que en cada instante soporta el dramático cuidado de hacerse un futuro que pasará a través de él para seguir en forma de pasado. Ante la imagen del Sol en su carrera —una de las más eficaces simbolizaciones barrocas del tiempo— canta Jáuregui [99]:

> Que es vida todo el tiempo que me llevas
> y el que me ofreces un mortal cuidado.

97. *Op. cit.*, pág. 123.
98. *Obras*, t. I, pág. 60.
99. Ed. cit., pág. 105.

Si el hombre es una sucesión de estados, no es cada uno de éstos lo que cuenta —cuya naturaleza se puede equiparar, como tantas veces se nos dice (luego nos volveremos a ocupar de ello), a los sueños pasajeros—. Lo que importa es la estructura de la sucesión en cuanto tal, algo así como el soporte de los cambios que es la sucesión misma, el tiempo.

Los hombres de la cultura barroca muestran una obsesiva preocupación por el tiempo. Cuenta en todas las manifestaciones de la vida, como hemos dicho; aparece en cualquier cosa de que se escribe. Se subraya en todas las cosas su ingrediente de temporalidad. Shakespeare y Quevedo apenas dejan de pensar en el tema, o mejor, todo lo piensa en relación con él. En alguna dependencia con ello se ha podido decir que es la época de esplendor del arte de la relojería [100]. Aunque, a nuestro entender, si puede afirmarse esto del siglo XVII, lo es ante todo en cuanto época moderna, heredera de la cultura urbana y burguesa del Renacimiento, sin dejar por ello de ser cierto que en ese punto coinciden los dos aspectos de la centuria: su condición de modernidad es un factor de la mentalidad barroca.

«Mi vida va volando, el tiempo corre», canta con patético sentir Lope. Y más que poder medir galileanamente los períodos pasados de esa fluencia, lo que interesa al escritor barroco, en cuanto tal, es poner a la vista el esquema irreductible de ese curso temporal: su *fugacidad*. La carrera del tiempo es el sucederse de los cambios, la sustitución de cosas que dejan de ser por otras que van a seguir después la misma suerte.

De ahí la preocupación del Barroco por el tema de las ruinas. En ellas pretende encontrar el testimonio de un tiempo, respondiendo a la incipiente conciencia histórica que trata de abrirse paso. En tal sentido, el escritor barroco cultiva la arqueología, al modo de un Rodrigo Caro. Pero las ruinas, además, son un material muy adecuado para estudiar la estructura

100. Orozco Díaz, *Lección permanente del Barroco español*, Madrid, 1952, pág. 54. Más adelante veremos otro aspecto de este tema.

de la obra humana y, por tanto, la condición de la vida del hombre que la ha creado, sin poderla librar de su propia fugacidad. Son un patente testimonio de la pugna entre la naturaleza perenne, aunque cambiante, y del hombre perecedero y dotado de la capacidad de hacer cambiar las cosas, por ejemplo, de hacer de la piedra, palacio. La conocida reflexión de Simmel sobre el sentido social de las ruinas es perfectamente aplicable al Barroco [101]. Comprendemos que en él, Poussin y Claudio de Lorena, Velázquez y Mazo, se hayan ensayado en captar su significación humana. La difusión del tema se comprueba con su utilización en tantos cuadros, en tantos relatos novelescos. Nos la confirma nuestro recuerdo de tantos poemas dedicados o que aluden a las ruinas de Troya, Cartago, Roma, Numancia, Sagunto, Itálica: Arguijo, Quevedo, Rioja, Caro, Quirós, etc., hicieron versos sobre ellas. El tiempo, pues, es el puro proceso dinámico de las transformaciones. «Pasando el tiempo que los montes muda», según canta un verso de Lope, ¿cómo no han de moverse, en una continua mutación, cuantas cosas en él y por él existen? «Nunca otro período como el del Barroco —escribe Panofski— se mostró más obseso por la profundidad y la inmensidad, el horror y la sublimidad del concepto de tiempo» [102]. Las imágenes saturnales con que en el XVII se le simboliza, responden a esa conciencia del paso ininterrumpido de una universal transformación, aniquiladora de las cosas, pero también fuente de verdad y de fecundidad. Dicen unos versos del canónigo Tárrega:

> Que como el tiempo lo cría,
> todo el tiempo lo deshace [103].

101. «Las ruinas», en *Cultura femenina y otros ensayos*, Madrid, 1934, págs. 209 y sigs.

102. *Ensayos de iconología*, Madrid, 1972.

103. Loa que precede a la comedia *El esposo fingido*, en *Poetas dramáticos valencianos*, t. I, edición de Juliá Martínez, Madrid, 1929, pág. 229.

«Mudables son las condiciones del tiempo». Frases como ésta de Setanti o la referencia a «las mudanzas del tiempo», en Tirso, o a la «violencia del tiempo», en R. Caro, ponen de manifiesto el enlace barroco de ideas en torno a la vivencia del tiempo y del cambio, en las conciencias de la época. «La diversidad de los tiempos y de las circunstancias varían los efectos de las cosas iguales» [104]. Vemos surgir aquí otra idea que se halla estrechamente conectada con las que llevamos expuestas, a la cual hay que referir las transformaciones que la realidad nos presenta: la *circunstancialidad*. Si el modo de ser de las cosas se nos da en unas circunstancias, quiere decirse que de éstas dependen los cambios en los modos de ser con que nos encontramos en el paso del tiempo. Por eso dirá Gracián: «tanto se requiere en las cosas la circunstancia como la substancia» [105]. Si Gracián, como, por otra parte, todos los escritores de su tiempo, no renuncia al legado aristotélico-escolástico de la noción de sustancia, pone el acento de ser —que para nosotros, los hombres, en la experiencia del mundo terrenal nos ofrecen las cosas— sobre su dependencia de la circunstancia, concepto este último —es de interés destacarlo— que Gracián emplea en singular (también aquí, léxico barroco y orteguiano coinciden). Si la circunstancialidad es el modo de aparecérsenos las cosas en el tiempo, el modo necesariamente temporal de ser las cosas ante nosotros, quiere decirse que la temporalidad afecta al ser de las cosas. En éstas, su modo de ser es su modo de aparecérsenos, lo que implica su temporalidad: el modo varía con las diferentes situaciones que se producen en el tiempo. Las cosas, los hombres, son en una circunstancia. Su presentación circunstancial afecta a su modo de ser; son, por consiguiente, tiempo.

Se ha dicho que las obras del Barroco son composiciones dinámicas, manifestaciones de un arte del movimiento, cinemá-

104. Setanti, BAE, LVII, págs. 525 y 526.
105. *El discreto*, XXII, en *OC*, pág. 135.

tico, empeñado en captar en su inestabilidad, en su transitoriedad, el instante: un arte de cuatro dimensiones, que a su manera introduce la de tiempo [106]. Todo lo anterior explica que el Barroco haya sido una cultura historicista, la primera en esa línea. Si el escritor barroco pudo pensar con Rodrigo Caro que la historia era una defensa contra la «violencia del tiempo» [107], pronto advirtió que esto era una falsa apariencia, ya que la historia estaba para patentizar y obligar a tomarlo en consideración, como ineludible dato de la existencia.

La preocupación por la historia alcanza en ella una intensidad nunca conocida antes. Se produce un proceso de historificación, de circunstancialización de muy diversas áreas del saber, mantenidas hasta entonces bajo una rúbrica de saberes permanentes: los teólogos y filósofos reconocen un carácter histórico en el mismo derecho natural. La política, con mucha más razón, desborda el área de una perenne filosofía moral para convertirse en un saber histórico. Esto tiene una manifestación anecdótica muy reveladora: Saavedra Fajardo, andando por los caminos de Europa, en las circunstancias de la Guerra de los Treinta Años, nos refiere que compuso sus *Empresas* «escribiendo en las posadas de lo que había discurrido entre mí por el camino» [108].

Esta condición de circunstancialidad que nos ofrece el mundo lleva a la articulación de otra serie de ideas, no menos necesarias de considerar para el estudio de la mentalidad barroca: *fortuna, ocasión, juego*. Otras veces hemos hablado de estos conceptos, por lo menos del primero de ellos. Otros muchos han hablado también del tema. Nos reduciremos aquí a destacar aquellos de sus aspectos que interesen para seguir el hilo de nuestra exposición.

Empecemos refiriéndonos a la *fortuna*. «La fortuna es va-

106. Cf. Ph. Butler, *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine*, París, 1959, pág. 21.
107. *Obras*, I, pág. 8.
108. *Empresas*, cit., Prólogo al lector, pág. 166.

ria», tal es el sentido fundamental de la idea de la misma, en el aspecto que aquí nos interesa. En esas palabras de Francisco Santos [109], hay un matiz de estimación positiva; otros harán un juicio desfavorable de la misma: Jerónimo de Cáncer habla de «la fortuna varia, negra y fea» [110]. Pero unos y otros enuncian el carácter que las gentes del Barroco destacan en el mito de procedencia clásica, llevados de la oscura conciencia de inseguridad que los domina: la variabilidad. Céspedes despliega con mayor amplitud el mismo tópico: «la variable fortuna, enemiga de toda estabilidad y sosiego» [111]. Sobre los caracteres con que Maquiavelo renovó con tanto vigor el tema de la Fortuna, transformando en parte la herencia antigua y medieval y adaptándola a las necesidades de la mente renacentista [112], observamos que, muy diferentemente, en el XVII se ve, predominando sobre cualquiera de los demás, aquel otro aspecto de sacudir las cosas más firmes, introduciendo por todas partes la inesperada variación, el cambio azaroso, la contingencia. «Esta continua inquietadora del mundo», la llama Bocángel, en la segunda de sus *Declamaciones castellanas*, que lleva por título «Contra la Fortuna» [113]. Acentuando esa fuerza contraria a la razonable sucesión de las cosas, Calderón (*El mayor monstruo del mundo*) denunciará

> los contingentes delirios
> del hado y de la fortuna.

La fortuna, en el siglo XVII, es una imagen retórica de la idea de mutabilidad del mundo: se la concibe como motor de los cambios y causa del movimiento que agita la esfera de los humanos [114].

109. *Op. cit.*, pág. 442.
110. BAE, XLII, pág. 431.
111. *Op. cit.*, pág. 144.
112. Cf. especialmente *Il Principe*, cap. XXV.
113. *Obras*, t. II, pág. 56.
114. «Éstas son las mudanzas de fortuna, caer unos de la altura y otros su-

Se parte de un sentimiento, más que de puro azar, de una extraña, versátil e inalcanzable fuerza ante el curso del acontecer, o, cuando menos, en relación a cierta esfera del mismo, el acontecer humano. «Impía providencia», la llamó, en uno de sus sonetos, Trillo y Figueroa[115]. Pero en alguna manera se reconoce que cabe insertarse en el curso aparente de lo fortuito, eficazmente, es decir, con un margen de posibilidad de inclinar el resultado hacia lo que se pretende. Villamediana habló alguna vez de «las leyes de fortuna»[116], y si bien con esta expresión probablemente no quiso referirse más que a la inexorabilidad de las disposiciones de la fortuna y no a la regularidad del curso establecido por las mismas, queda, no obstante, una última resonancia de un orden dado. Confusamente, advierte Céspedes que «notable es que, siendo siempre los casos contingentes de su naturaleza tan desiguales, se eslabonan a veces de manera que más parecen efectos de causas concertadas que accidentales y sin orden»[117]. Barrunta un inalcanzable orden legal. A ello parece también apelar Calderón, cuando en *De un castigo tres venganzas* hace decir a uno de sus personajes:

> Oh, qué de cosas, fortuna,
> se eslabonan y se enlazan,
> todas posibles ...

Aunque no salgamos de la esfera de la posibilidad, se descubre un encadenamiento que permite insertar la acción humana en la sucesión de los hechos que la Fortuna dispone.

Cuando se hubo empezado a advertir, desde muchos siglos atrás, que el mundo era un escenario de cambios, se echó mano

---

bir a la cumbre», escribe Cristóbal Lozano, *Historias y leyendas*, CC, Madrid, t. I, pág. 211.

115. BAE, XLII, pág. 49.

116. Soneto 21 en *Obras*, edición de J. M. Rozas, Madrid, 1969, pág. 97.

117. *El soldado Píndaro*, cit., pág. 293.

de la idea de Fortuna para explicar aquellos que no parecían responder a un orden racional en su sucesión. Hay muchos matices en esa idea de Fortuna: para los antiguos es una decisión de los dioses, ajena a los hombres: un hado; para el Medievo, un acontecer que la Providencia hace salir del orden regulado, a fin de hacer más inescrutables y temibles los designios de Dios; en escritores del siglo XV, parece significar la manera de manifestarse el desorden constitutivo de un mundo en crisis por su propio desarrollo; para el pleno Renacimiento, se apela a las fuerzas naturales que caen más allá de nuestra acción voluntaria, de nuestro control; y en el XVII se puede advertir la conversión de esa última concepción —que podemos llamar maquiavélica— en la idea de una marcha de las cosas de este mundo, no encuadrable ciertamente en un esquema racional, pero que el hombre avisado puede afrontar con una estrategia, llegando a conseguir resultados favorables, estadísticamente comprobables. La contraposición de razón y fortuna es un tema de Calderón (se encuentra un ejemplo de planteamiento de este tipo en la segunda parte de *La hija del aire*) [118]. En tal sentido ya que la razón se corresponde al orden regular y previsible del mundo natural, la fortuna viene a ser lo contrario. Así lo considera también Calderón en otros lugares:

> porque efectos no se ven
> adonde opuestas no estén
> fortuna y naturaleza.
> (*Saber del mal y del bien*)

Calderón se mueve aquí en el ámbito de un concepto tradicional de naturaleza, aristotélico y finalista. Pero bajo la transformación que de este último se prepara desde el Renaci-

118. Ten tú razón, yo fortuna
y verás que no te envidio,
en la jornada II de la citada comedia. La tesis de Calderón, dentro de su moral cristiana, de base providencialista, es, sin embargo, la inversa de la que este personaje enuncia.

miento, la idea de fortuna va a cubrir más bien todo el campo de relaciones naturales que no son una pura conexión de medio a fin, sino que se presentan como relaciones de dependencia de tipo mecánico, cuya razón de ser no se alcanza, no puede descubrirse dentro de un orden de fines divino. Esa versión barroca viene a ser la idea, simbolizada en una u otra imagen, de una corriente de cambios que no se detiene, ínsita en la naturaleza, sí, pero cuya ley no esperamos captar porque parece como no existir, ante cuyas manifestaciones fenoménicas, aparenciales, lo que cabe es practicar un comportamiento «adecuado» —el término es de J. A. de Lancina, al final de la época que estudiamos—.

Ese modo de presentársenos lo real, circunstancialmente y de manera que no podemos enfrentarnos a él más que por acomodación, nos dice que las cosas se nos dan en una *ocasión*. La ocasión es el instrumento de la Fortuna, sostendrá Quevedo [119], la circunstancia entendida fortuitamente. Es el modo de cuanto aparece ante nosotros y no se ha reducido a un simple hecho físico; frente a lo cual, sin contar con las normas universales de la razón, hemos de trazar nuestro comportamiento. La «ocasión» (hay conceptos semejantes: el «punto», el «tiempo», la «oportunidad», pero ninguno es más claro y riguroso) constituye, por tanto, un aspecto bajo el que se nos hace patente el ser temporal y cambiante de las cosas. «Todas las cosas tienen su tiempo», nos dice Juan de Zabaleta, y ese tiempo es la ocasión; por eso «las cosas que pierden el punto, las más veces pierden el ser» [120]. «De prudentes y prevenidos —dice Céspedes— es conocer el estado de los tiempos», ya que «las dificultades y contingencias de los tiempos dan muchas veces leyes a la naturaleza» [121]. De nuevo encontramos la pala-

119. *La hora de todos y la fortuna con seso*, en *Obras*, edición de Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1932, I: *Prosa*, págs. 269 y sigs.

120. *Errores celebrados*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1965, página 85.

121. *Op. cit.*, págs. 337-338.

bra ley en el sentido que antes hemos visto. En el amplio repertorio paidético, respecto a la cultura barroca, que contiene *El criticón*, el papel que se atribuye a la «ocasión» tiene un valor central. Acomodarse a la ocasión es también el principio básico para un escritor como N. Feret [122]. «Es muy grande prudencia y discreción acomodarse a los tiempos», dice, por su parte, Céspedes [123]. «Atenerse a la ocasión», precepto barroco por excelencia, quiere decir contar con el modo fugaz y sin estructura racional aparente de presentarse ante nosotros la realidad. Ese «contar con» ello significa —sacándolo de la sedimentación de la experiencia de la vida— manejar un saber comportarse con adecuación al instante en que la cosa entra en nuestra órbita y alcanzar el resultado que pretendemos. Saavedra Fajardo formula con claridad la idea: si todas las cosas tienen su subir y bajar, tienen sus cambios, «quien les conociese el tiempo, las vencerá fácilmente» [124]. Por eso se explica que, para los tacitistas —manifestación más acusada del tipo de esos técnicos del comportamiento que son los escritores barrocos—, el concepto de «ocasión» tenga una relevancia decisiva: así en Gracián y Saavedra, que ya hemos citado, pero no menos en tantos otros, desde Alonso de Barrientos a Juan Alfonso de Lancina. Esa dependencia ocasional en dársenos las cosas, da lugar a que nuestra relación con ellas se produzca siempre en una «coyuntura» y en ella tenga que ser resuelta. Es esta palabra también del más frecuente uso en el XVII. En Gracián o en Céspedes no sería difícil obtener medio centenar de ejemplos de su uso.

Con lo que precede, comprendemos el gran desarrollo que en la literatura barroca adquiere la consideración estimativa del caso de los que aciertan o yerran en su juego estratégico

122. Cf. P. Mesnard, «Baltasar Gracián devant la conscience française», *Revista de la Universidad de Madrid*, VII, núm. 27, 1959; y Rousset, *op. cit.*, pág. 614.

123. *Op. cit.*, pág. 360.

124. Empresa LXXXVIII, pág. 614.

con el mundo, con la sociedad. Son los triunfadores o los derrotados de la Fortuna, sobre cuyos ejemplos tanto se escribió en el XVII, en biografías que cultiva un Mártir Rizo, en comedias ejemplarizantes que componen Lope, A. Coello, Pérez de Montalván, en relatos moralizadores de C. Lozano, etc. Son personajes del mundo antiguo, como Príamo, Dido, Séneca; de siglos más cercanos, como Álvaro de Luna, el duque de Viseo o la reina Juana de Nápoles; o del mismo presente en que los considera el público barroco, como Rodrigo Calderón, el conde de Essex, el cardenal Wolsey, el canciller Tomás Cromwell, etc.[125]. Apasionan los ejemplos especialmente de quienes han sabido dominar a la ocasión o han fracasado en ello. No significa, pues, la idea de Fortuna que un inexorable *fatum* —favorable o adverso— caiga sobre algunos; ni tampoco que un puro azar tenga que ser pasivamente soportado por el humano. En ambos casos, no haría falta considerar tales supuestos, dar consejos, avisos, advertencias, estudiar conductas, etc., ni cabría atribuir mérito o demérito a la persona. Ante el reto de la fortuna, ante la dificultad de la ocasión, ha de quedar siempre un margen de posible intervención personal. Y para preparar a ésta, la cultura barroca monta sus medios.

Con las cosas, con los hombres, los cuales aparecen en nuestra vida dotados de la indeterminable y apenas aprehensible realidad de la ocasión, la manera de operar no puede ser otra que el juego. La moral casuística, la política maquiavélica, la economía de las ganancias en el gran comercio, las incipientes especulaciones bursátiles, la técnica del *trompe-l'œil* en el artista, la guerra entre príncipes, etc. —todos ellos, productos bien típicos de la cultura barroca—, son juego. Toda Europa juega en el XVII y a veces el afán desmedido del juego provoca verdaderas catástrofes, como en el caso de la especulación sobre los tulipanes en Holanda que recordaba Sombart, al es-

125. Es literatura que se lee con avidez y que los gacetilleros proporcionan a su público: cf., como ejemplo, la Carta VI de Almansa con el relato del suplicio de don Rodrigo Calderón (22 octubre 1621).

tudiar, con fina penetración, la parte del juego en los primeros tiempos de formación del capitalismo mercantil [126]. En la España del XVII se da un incremento morboso de toda clase de juegos de azar, pero en especial del juego de naipes. Muchas veces las cartas han servido de imagen para dar idea de un tipo de comportamiento como el que aquí queremos definir, en tanto que propio del hombre barroco, ante un mundo dotado de las condiciones que llevamos expuestas. Todo es un dramático juego y todos juegan apasionadamente en España. Dado que esa práctica del juego se nos manifiesta como típicamente barroca, ello nos sirve de comprobación, cualquiera que sea la insuficiencia estadística del dato, sobre la difusión del Barroco en la sociedad española del XVII.

Pasemos a otra cuestión. Un mundo mudable y cambiable es un mundo fenoménico, un mundo en el que las cosas son *apariencias*; por lo menos, esto es lo que cuenta para quien se encuentra con ellas y, contando con ellas, tiene que planear y llevar a cabo su existencia. No quiere decirse que no haya otra cosa detrás. Hay en esto una diferencia de matiz —aunque no por eso importe menos de comprender— entre dos mentes próximas, diferentes y emparentadas: la del Renacimiento manierista y la del Barroco impregnado de saber clásico. Desde el nivel de la primera, Francisco de Holanda sostendrá que «no solamente el pintor valeroso ha de conocer y pintar cómo están sus obras por la superficie externa que todos ven, más aún ha de saber la razón de cómo en lo oculto y interior que no se muestra están perfectamente todas las cosas» [127]. Desde el nivel de la segunda, interesará sobre todo lo que el ojo ve y se reconocerá a éste su papel activo: el ojo tiñe al mirar, todos ejercemos de «tintoreros» al observar las cosas, dirá Gracián, todos, al contemplar el mundo, «le dan el color que les está bien al negocio, a la hazaña, a la empresa y al suceso». Por en-

126. *El burgués*, Madrid, 1972.
127. *Diálogos de la pintura antigua*, edición de E. Tormo, Madrid, pág. 43.

cima de un objetivismo intelectualista, propio del socratismo medieval, nos encontramos con un mundo coloreado, condicionado por los intereses de cada uno [128]. Hay como una antinomia difícil de salvar entre la objetividad de lo real y la mirada que lo contempla. Al peregrino en el mundo que Comenio nos presenta en una de sus obras, le colocan unas antiparras que, según nos dice, «tenían, como más tarde tuve ocasión de comprobar muchas veces, una curiosa propiedad: aproximaban los objetos lejanos, alejaban los que estaban cerca, agrandaban lo que era pequeño, reducían lo que era grande, embellecían las cosas feas, afeaban las hermosas, hacían negro lo que era blanco y blanco lo que era negro» [129]. Claro que, de todos modos, el tal peregrino cree que detrás de eso está la verdad y da por supuesto que se puede llegar a juzgar conforme a ella. Hasta los más atentos a la apariencia no dejan de pensar en lo que hay por dentro, como los personajes gracianescos reconocen. Sería absurdo negar la vigorosa subsistencia de una concepción sustancialista de las cosas, en una cultura basada firmemente en la tradición aristotélica. La restauración del aristotelismo se ha señalado como un dato a tomar en consideración al hablar del XVII [130]. El Lope del *Arte nuevo* no deja de haber leído a Robortello [131]. Pero lo que de nuevo llama la atención en el XVII es que, sin atender, en muchos casos, a armonizar ambas concepciones, la sublimación de la experiencia de crisis en un mundo cambiante lleva a destacar que en nuestro trato con las cosas, en nuestra ocupación operativa con ellas, hemos de

128. *El criticón*, III, pág. 172.

129. En el volumen antológico publicado por la UNESCO, *Jean Amos Comenius, 1592-1670. Pages choisies*, con introducción de J. Piaget, París, 1957, pág. 45.

130. Cf. E. Raimondi, *Letteratura barocca: Studi sul Seicento italiano*, Florencia, 1961.

131. Lo cita expresamente, revelando un conocimiento directo. Cf. versos 142-144 y 350 (págs. 290 y 299 de la edición de Juana de José Prades, Madrid, 1971 —con un excelente estudio preliminar, de interés para nosotros—). La presencia del legado doctrinal aristotélico, renovada en la literatura del XVII lo señaló E. Moreno Báez, *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*, Madrid, 1948.

contar con su carácter fenoménico, aparencial, tal como, arrastradas por una corriente movediza de la realidad, se presentan las cosas ante nosotros. Moreno Villa, con gran perspicacia, dijo que Velázquez pintaba apariencias [132]. Esto es lo que aspira a captar el hombre barroco, en su visión empírica y personal del mundo. «Todo el mundo es trazas», dice un verso de Mira de Amescua [133], frase que ofrece en el XVII un carácter tópico, y la repite, entre otros, Barrionuevo [134].

Alguna vez hemos señalado la presencia y correlativamente la profunda alteración del «mito de la caverna» de Platón, en Gracián. Lo que de ello nos interesa está en la modificación que sufre el tema. En Platón, la salida de la caverna, donde el hombre encerrado en ella no contempla más que sombras aparentes a las que tomaba por cosas en el mundo empírico, permite al hombre acceder al mundo de la realidad plena y última, esto es, al mundo de las ideas. En Gracián, la salida del hombre de la cueva de su absoluta soledad le hace irrumpir en un mundo de fenómenos que se presentan ante su experiencia, de apariciones cuyo modo de desenvolverse ha de aprehender para hacerse la vida, en adecuación a esa realidad aparente [135]. «Lo primero con que tropezamos —nos dirá en otro lugar el mismo Gracián— no son las esencias de las cosas, sino las apariencias» [136]. Hay en la contraposición *apariencia-sustancia* o *manera-ser* un aspecto metafísico y moral que es frecuente en Gracián y en todos los escritores barrocos, los cuales lo recogen de la tradición, expresado en la multisecular metáfora de la corteza y el meollo. Pero hay también en ella, surgido con los primeros atisbos de mentalidad moderna, un planteamiento que pudiéramos llamar epistemológico que en

132. *Velázquez*, Madrid, 1920.

133. *La casa del tahur*, verso 465. Cito por la edición de V. G. Williamsen, Madrid, 1973.

134. *Avisos*, I (27 septiembre 1656), BAE, CCXXI, pág. 321.

135. Cf. mi artículo «Un mito platónico en Gracián», recogido en mi vol. *Estudios de historia del pensamiento español*, serie III, Madrid, 1975.

136. *El discreto*, XXII, en *OC*, pág. 135.

Gracián y los barrocos se advierte incipientemente también: la apariencia es el modo de mostrársenos las cosas en la experiencia, lo que de ellas alcanzamos y conocemos, por tanto, aquello con que hemos de contar y de lo que nos hemos de servir. Conocer es descifrar el juego de las apariencias, «salvar las apariencias», conforme a la pretensión del moderno espíritu científico. Apariencia y manera no son falsedad, sino algo que de algún modo pertenece a las cosas. Apariencia y manera son la cara de un mundo que para nosotros es, en cualquier caso, un mundo fenoménico, respecto al cual nuestra relación es conocerlo empíricamente y utilizarlo. Galileo y Descartes estaban en ello, más por racionalistas y científicos que por barrocos, claro está; pero los escritores barrocos vislumbraron confusamente ese oculto camino. Observemos que en el siglo XVIII un gran sabio ilustrado, Maupertuis, físico y moralista, director de la Academia de Ciencias de Berlín, escribió: «vivimos en un mundo en el que nada de lo que percibimos se parece a lo que percibimos» [137]. Esto parece una frase perfectamente barroca, y sin embargo expresa la gran paradoja entre la ciencia y la experiencia de cuya constatación surge el pensamiento científico moderno. En medio de su crisis, el hombre barroco se vio perdido ante las cosas y sólo acertó a hablar de confusión y de desengaño, según que se inclinara más a una consideración lógica o a una desestimación ascética de esa tremenda y, sin embargo, fácilmente superable antinomia entre realidad y apariencia.

Será posible, según el escritor barroco y el fundador de la moderna física, un último paso que nos librará la esencial verdad definitiva de las cosas; pero es un paso que nos saca del mundo de la experiencia, aunque en uno y otro caso por distinta vía. En éste, nos hallamos sumergidos en un conjunto interdependiente de apariencias y a él hemos de referirnos y

137. Citado por J. Ehrard, *L'idée de nature en France à l'aube des lumières*, París, 1970, pág. 103.

en él hemos de trazar la conducta de nuestra vida. «Las cosas comúnmente no pasan por lo que son, sino por lo que parecen» [138]. Por eso al escritor barroco moralista, político, etc., no le importa, en un primer planteamiento, despojar a la realidad del velo que la cubre, sino acomodarse, o acomodarnos, a esa realidad inmediata. Así lo plantea la pregunta de un personaje de Gaspar de Aguilar, en *La fuerza del interés,* comedia de tema muy acorde con el estado mental de la época [139]:

> ¿No ves que juzgan los hombres
> lo que es por lo que parece?

Sólo en un segundo momento vendrá a manejar el tópico del «desengaño» [140]; pero no para hacer abandonar el mundo al desengañado, sino para enseñarle mejor la manera de adaptarse a él. Después del desengaño, escribía Martínez de Cuéllar, el hombre, puesto ante las cosas, «míralas como han de ser, no como son»; antes, en cambio, «mirábaslo el mundo engañado y así conocías las cosas como son, no como han de ser» [141]. El ser de las cosas —nos dicen las palabras anteriores, a pesar de su fuerte carga de ascetismo— es su apariencia primera, si bien queda su segundo y último ser —un deber ser o llegar a ser— detrás de lo que a primera vista vemos. Esa apariencia que es lo que tenemos ante nosotros es algo que pertenece a la cosa, tanto como la sustancia misma, por lo menos en relación a nosotros y a nuestro empírico existir: algo en que consiste nuestro trato empírico con las cosas, en nuestra vida terrenal y cotidiana, las «cosas como son».

138. *El discreto*, XIII, en *OC*, pág. 109.
139. Publicada en *Poetas dramáticos valencianos*, II, pág. 170.
140. Cf. L. Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, 1966. Se encuentran muchos elementos sobre el tema en la obra del P. B. M. Villanueva, *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*, Deusto, 1973.
141. *Op. cit.*, pág. 108.

La distinción entre *apariencia y esencia*, que es normal en el pensamiento occidental, se acentúa en la mentalidad barroca y se constituye en la base para organizar esa «táctica de acomodación» que se refleja en la moral y en la política. Estas últimas son imposibles de entender sin situarlas sobre el fondo de la concepción aparencial del mundo tal como la venimos exponiendo. Si Velázquez pinta «fenómenos», apariencias, Botero y Gracián, Saavedra y Boccalini construyen una política para un mundo fenoménico.

El hombre del Barroco, pues, se ve instalado en un mundo que es, como dice Suárez de Figueroa, «todo perspectiva» [142]. La perspectiva, como manera de darse la realidad ante los ojos del artista, es la noción que informa toda la obra de los pintores del siglo XVII. La perspectiva es la manera en que se asoma al mundo y lo capta la pintura barroca. Y esto que decimos de la pintura es válido para todo tipo de visión: para el arte y para el pensamiento. Paravicino, al indicar el tema central de una de sus oraciones fúnebres, dirá: «todo el campo de la elocuencia se escorzó a esta perspectiva» [143], texto en el que la introducción del concepto de escorzo refuerza la función del de perspectiva. Lope nos habla de «los lejos que la perspectiva nos descubría» [144].

Desde otro ángulo, esto mismo es un aspecto del relativismo o circunstancialismo de la época, tan observable en Saavedra y otros [145]. «Según concibe cada uno o según percibe —nos dice Gracián—, así le da el color que quiere, conforme al afec-

142. *El pasagero*, pág. 30.

143. *Margarita. Oración fúnebre en las honras de la Serenísima Infanta*, cit., Madrid, 1633, fol. 3.

144. *Pastores de Belén. Obras en verso*, Aguilar, Madrid, pág. 1.222. Los «lejos» son el gran problema de la técnica barroca.

145. Baquero Goyanes ha prestado atención al estudio del tema del perspectivismo en autores representativos de la mentalidad barroca. Cf. sus estudios *Perspectivismo y sátira en «El criticón» de Gracián*, Zaragoza, 1958, y *Visualidad y perspectivismo en las «Empresas» de Saavedra Fajardo*, Murcia, 1970.

to y no al efecto. No son las cosas más de como se toman» [146]. Es así, bajo una perspectiva, como se ven y se conocen las cosas del hombre y por el hombre. Comenio habla de que los hombres iban provistos de un instrumento llamado *perspicillum*, a modo de un anteojo para ver, que dirigía la vista hacia atrás porque era como un anteojo combado, con lo que, viendo las cosas hechas que quedaban a la espalda, podían prever las que sucederían por delante, en el futuro; pero cada perspicilo daba una imagen diferente, con lo que todo se veía según la perspectiva de cada uno, lo que daba lugar a disputas y pendencias, no creyendo cada uno más que en lo que desde su perspectiva podía observar [147]. El antiguo tópico que, bajo la autoridad de una frase ciceroniana, tanto se repetía, cobra ahora más riguroso sentido y una importancia mucho mayor: la multiplicidad de opiniones, que deriva de la de puntos de vista, resulta de la insoslayable diversidad en que se constituye la perspectiva. Sólo, finalmente, en el marco de ésta, se nos hace visible el mundo de las cosas y de los hombres. El Barroco se coloca ante un mundo en perspectiva. Los tratados de pintura estudian técnicamente el problema y discuten sobre la perspectiva lineal y la que llaman perspectiva aérea. Pero esa manera de ver se proyecta sobre todo cuanto cae en el mundo del hombre, aunque sea algo que se considere tan transcendente al mismo como las mismas intervenciones de la providencia divina. Don Álvaro de Mendoza, un franciscano obispo de Jaca, dirá en un sermón: «Vemos que por arte perspectiva se echan unas líneas en una tabla, de manera que si la miráis por una parte, parece un jardín florido; si por otra, un mar intempestuoso; por una parte, un rostro airado, y por otra un rostro amoroso; por una parte un san Francisco, por otra una Madalena. Pues si la industria humana alcanza a juntar en uno la

146. *El criticón*, cit., III, pág. 172.

147. Este pasaje de *El Laberinto del mundo y Paraíso del corazón* me ha sido señalado y traducido del checo por mi amigo y colega el profesor J. Volec.

muchedumbre de visos tan varios y diferentes, sin que uno tenga dependencia de otro, ¿por qué no concederemos eso mismo a la esencia divina en su real y verdadera sustancia? [148]. La diversidad de datos que la naturaleza presenta ante la observación y reflexión del hombre, la diversidad de comportamientos que el hombre puede proyectar y ejecutar en vista de aquéllos, la diversidad de ideas que suscitan en la mente humana, y hasta la inexplicable, inaccesible diversidad de efectos que la providencia produce directamente en la vida sublunar, sólo pueden cobrar sentido cuando se contemplan organizadas en una perspectiva [149].

Esto nos revela la amenaza de un relativismo que empieza a cernirse sobre la conciencia barroca y que desde entonces irá

148. *Sermón en la Festividad de la Purísima Concepción*, Zaragoza, 1630, fol. 11.

149. En su agudo estudio sobre la perspectiva, Panofsky hace unas afirmaciones que encajan perfectamente con nuestra tesis: *a*) en cuanto que ponen de relieve la problemática del orden sustancial y objetivo del mundo y la versión subjetiva, transformadora y reconstructora de la realidad, según la capacidad que se le reconoce al ser humano; *b*) en cuanto que también la aparición de este problema de la perspectiva ni es casual ni depende de meros planteamientos intelectuales. La perspectiva, ciertamente, «procura una distancia entre los hombres y las cosas ... pero suprime de nuevo esta distancia en cuanto absorbe, en cierto modo, en el ojo del hombre el mundo de las cosas existentes con autonomía frente a él; por un lado, reduce los fenómenos artísticos a reglas matemáticas sólidas y exactas, pero por otro las hace dependientes del hombre, del individuo, en la medida en que las reglas se fundamentan en las condiciones psicofisiológicas de la impresión visual y en la medida en que su modo de actuar está determinado por la posición de un punto de vista subjetivo elegido a voluntad». «La perspectiva es un orden, pero un orden de apariencias visuales. En último extremo, reprocharle el abandono del *verdadero ser* de las cosas en favor de la apariencia visual de las mismas o reprocharle que se fije en una libre y espiritual representación de la forma en vez de hacerlo en la apariencia de las cosas vistas no es más que una cuestión de matiz». Pero este planteamiento moderno, que está ya en el Barroco y que se emparenta con el que se empezó a descubrir en la crisis del mundo antiguo, no es un puro fenómeno de moda artística o intelectual: «Por lo tanto, no es casual que durante el curso de la evolución artística, esta concepción perspectiva del espacio se haya impuesto en dos ocasiones: una vez como signo de un final, al sucumbir la antigua teocracia; otra, como signo de un principio, al surgir la moderna antropocracia» (E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, 1973, págs. 51 y 55-56).

aumentando su parte en la mente moderna. Comprendemos en consecuencia que Quevedo, como otros muchos, se esforzara en mantener la severa ascesis de una apelación a la razón, que juzgue por detrás de los ojos; «la longitud y la proximidad engañan a la vista», la perspectiva nos confunde sobre las cosas. Pero no menos cierto es que Quevedo admiró superlativamente al artista de la perspectiva por excelencia, ese Velázquez que en sus cuadros no pone, según aquél observaba, más que «manchas distantes»; y Quevedo añade «que son verdad en él» [150]. Es decir, la perspectiva es una verdad, en ciertas condiciones, o, lo que es lo mismo, en una situación real dada; esto es, en una circunstancia. Más allá de ésta, esa verdad desaparece, es una máscara. Pero mientras la perspectiva se mantiene, como en la representación escénica que con ella se monta, la manera como se nos da lo real en esa circunstancia es lo que cuenta. Como nuestro juego se lleva a cabo en esta vida, hemos de atenernos a ella. Cualesquiera que sean nuestras reservas para el ultramundo, hemos de acomodarnos al juego con las apariencias que nos rodean: esto es, al modo de realidad con que hemos de contar. K. Heger ha señalado «la distancia entre un perspectivismo funcional y la renuncia relativista a la unidad de pensamiento», reduciendo a lo primero el perspectivismo gracianesco y barroco, que más sería un método o camino de acceso a la realidad, conforme se nos aparece, que no una concepción del mundo [151].

Tal carácter pragmático del Barroco, del que se segrega una preceptiva de la acomodación, da lugar a un modo de comportamiento, entre agonista y lúdico, que cultiva la ostentación, la disimulación y otras formas a las cuales, desde un punto de vista de moral tradicional, se calificarían de insinceras, incluso de falsas. Esto depende de las condiciones sociales del Barroco y de los fines que su instrumentación cultural per-

150. «Silva al pincel», en el volumen citado de *Poesía*, pág. 556.
151. *Baltasar Gracián. Estilo y doctrina*, Zaragoza, 1960, pág. 67.

sigue en el estado de la sociedad que lo produce. Sin embargo, Rousset parece sugerir en esto una vinculación de tipo nacional: relaciona esos aspectos con el carácter de uno u otro pueblo. Nos dice que el español Gracián y el italiano T. Acetto optan por la apariencia engañosa, que de una cara es ostentación y de otra disimulación, mientras que el francés Feret prefiere en último término atenerse a la verdad que hay detrás o por dentro. Pero si pensamos en un Quevedo, esa comparación de Rousset se viene abajo (con Gracián mismo es impropia). En el Barroco, el tema del mundo por dentro no excluye los otros aspectos de interés por su fachada y se trivializa. Lo podemos encontrar en piezas que no pretenden más que una pura diversión: en un entremés de Quiñones de Benavente un personaje pide a otro:

> Y el mundo me enseñes
> todo por de dentro.

Recordemos, de otra parte, la presencia de la idea de las «fausses-tés déguisées», que La Rochefoucauld menciona en su Máxima 282, a las que por su simulada semejanza con la verdad recomienda aceptar y estima prudente dejarse engañar por ellas [152]. Tocamos aquí el nivel más bajo en el juego práctico de la moralística barroca. Pascal parte de una experiencia semejante que le hace pensar en el carácter encubierto de cuanto tiene ante sí: «la vie humaine n'est qu'une illusion perpétuelle ... L'homme n'est donc que déguisement, que mensonge et hypocrisie et en soi-même et à l'égard des autres» [153]. Para enfrentarse con un entorno de tal condición, no queda más que el fuego táctico o la apuesta, que es otra forma de juego.

Hay que reconocer que el escritor barroco no deja de insistir, a veces con insufrible y machacona insistencia, sobre el ca-

152. *Réflexions ou sentences et maximes morales*, Classiques Garnier, París, pág. 52.
153. *Pensées*, cit., pág. 47.

rácter aparencial, por tanto, pasajero, tornadizo, del mundo, que se minusvalora como ilusorio. Los ascéticos —cuya literatura abunda en el XVII y cuya influencia en grandes escritores de la época es incuestionable—[154], usando de la ficción de hacer del Entendimiento un personaje que juzga el mundo, le harán condenarlo como una engañosa realidad que al de veras sabio le resulta falsedad radical. El hombre barroco, sin embargo, que no siempre ni mucho menos es asceta, conoce la condición apariencial de la realidad y juega con ella [155]. El hombre del Barroco puede pensar: «Duran y durarán hasta el fin del mundo, indistintos y confusos, desconocidos y encubiertos, buenos y malos, como representantes en la tragedia desta vida»; conforme dice Suárez de Figueroa, «mas acabada, quítanse las máscaras», pero de una sentencia de ese tipo, es más general y eficaz que saque una última consecuencia de acomodación, más que no de rigurosa ascesis [156]. El tópico de la teatralidad del mundo se formula incluso de manera que acentúa y resalta la básica contradicción de la realidad: «toda esta vida y sus acciones y accidentes —asegura Céspedes— representan al vivo una farsa o comedia, en quien los personajes que ayer hicieron reyes hoy salieron esclavos, y en un pequeño espacio, los que vimos en mayores caídas y desgracias, los miramos luego dichosos y contentos» [157].

El hombre del Barroco se apoya en la experiencia y afirma la calidad ilusoria de la misma [158]. «La relation qui se tire de l'expérience est toujours défaillante et imparfaicte», sostiene Montaigne, revelándonos lo alejado que queda ya de él el Re-

154. Cf. B. M. Villanueva, *op. cit.*, passim.

155. Es interesante tomar en cuenta estos dos versos de Calderón, que no he visto nunca citados:

que es en su concepto rey,
si piensa que es rey, un loco.
(*La gran Cenobia*)

156. Suárez de Figueroa, *loc. cit.*

157. *Historias peregrinas y ejemplares*, cit., pág. 263.

158. Warnke, *op. cit.*, pág. 67.

nacimiento [159]. En Shakespeare y en Calderón esto es obsesivo. El tema de la contraposición y confusión de verdad y mentira, sombra y realidad, se repite en las obras de Calderón y constituye el eje de alguna de ellas, como de la que lleva el bien significativo título de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*: en ella su protagonista se pregunta: «¿Cómo, a dudar vuelvo, sombra y realidad podrán avenirse?». Esa contradicción recalca la inquieta inestabilidad de la época de la cual procede el estado de ánimo que traduce. Pero esto no quita para que, con no poco empeño, trate de enseñar a las gentes a moverse y a sacar partido de un mundo tal. Los medios técnicos y los conocimientos científicos, a cuyo incremento ha contribuido en gran parte el siglo XVII, los emplea, desde luego, el hombre barroco, mas no tanto para fortalecer la realidad patente, tratando de hacer ver que no haya otra, como convirtiéndolos en recursos con que enfrentarse al mundo, de manera que se puedan producir efectos sobre éste con los que se logre acentuar su condición de ilusorio. Si el hombre de la cultura barroca cree estar advertido de «cómo se engañan los ojos» (título de una comedia de J. B. de Villegas representada en 1622), si algunos, ascéticamente, se ocupan en desvelar esa verdad, todos están dispuestos a servirse de recursos que refuercen y hagan caer en ese engaño, bien para guiar a los hombres desde dentro de él, bien para hacer que su presencia, en un caso dado, amoneste en adelante sobre la constante amenaza de aquél en el curso de la vida terrena. Pero las difundidas prácticas —muy especialmente en el arte— del «engaño a los ojos», no pretenden hacernos creer que eso que vemos preparado por una hábil manipulación del artista sea la realidad verdadera de las cosas, sino movernos a aceptar que el mundo que tomamos como real es no menos aparente. Al enseñar a las gentes que hay que atenerse a un juego, regido por el saber y la prudencia, en las relaciones con el mundo; al decir-

159. *Essais*, cit., III, XIII, pág. 187.

les que, de todos modos, ese mundo, por aparente que sea, es el que tiene delante y con el que hay que habérselas; y al recordarles que, precisamente por su condición de ilusoria apariencia, cuanto nos da hay que jugárselo todo en él, advertimos que tanto el político como el moralista, el artista, etc., juzgan que se hace más fácil obtener la aceptación o la sumisión a la Iglesia, a la monarquía, al orden social —con sus distinciones de grupos reglamentadas—, al poder de los ricos y a aquellas otras discriminaciones en las cuales se apoya la estabilidad del sistema.

Por eso importan tanto las técnicas de subrayar la condición aparente e ilusoria del mundo empírico. Se comprende el gran desarrollo que las mismas adquieren y su decisivo papel en todas las formas de comunicación con un público. En el arte, los efectismos a que se acude para llegar a producir un cierto grado de indeterminación acerca de donde acaba lo real y empieza lo ilusorio, responden al planteamiento que acabamos de hacer. Entre los efectos de ese tipo —para dar a entender a qué queremos referirnos— habría que citar como ejemplos los de algunos cuadros fundamentales de Velázquez, tales como *Las meninas* o *Cristo en casa de Marta y María.* Observemos que no se trata ahora del ingenuo virtuosismo de copiar algo con tal realismo que podamos creer que es cosa real y viva lo que sólo es imagen pintada. Ahora, el ensayo velazqueño es mucho más complejo: se trata de multiplicar una imagen dentro de otras, tan funcionalmente articuladas, que se llegue a producir cierta incertidumbre sobre el momento en que en ese juego de imágenes se pasa de lo representado a lo real. De ahí lo que podríamos considerar como estructura teatral de esos cuadros, de conformidad con lo que el teatro coetáneo pretende [160].

160. Comentando el cuadro velazqueño de *Las hilanderas*, D. Angulo escribe: «Contiene una historia crepuscular y plebeya en primer término y otra brillante y aristocrática al fondo. Son algo así como la galería y el escenario

Para efectos de tal naturaleza ofrecía posibilidades grandes —y más con el desarrollo técnico en la época— el teatro. Y el tópico del mundo como teatro, del hombre como actor, de la vida como comedia, cuya procedencia clásico-medieval estudió Curtius [161], se renueva profundamente en los escritores barrocos, en Lope, en Villamediana —en Suárez de Figueroa y Céspedes lo acabamos de ver—, alcanzando su plenitud, como es bien sabido, en Calderón. «El teatro del mundo» de que habla Lope (*Con su pan se lo coma*), si en él mismo, si en Quevedo sobre todo, y si hasta en el propio Calderón, conserva un cierto carácter de negación ascética, es una imagen que, a la vez, posee un valor práctico, basándose en el cual se nos dice, por una traslación de sentido fácilmente captable, cómo nos hemos de adaptar en nuestro comportamiento a un mundo que tiene condición similar a la representación escénica: condición de una transitoria entidad, en fin de cuentas ilusoria, pero cierta, patente, mientras dura, que es, precisamente, cuando hemos de organizar nuestra relación con ese mundo. Así se explica, por un condicionamiento de tipo social, el hecho de que en el Barroco los confines entre actor y espectador, entre mundo cotidiano y mundo de la ilusión, como ha observado Tintelnot, lleguen a ser muy fluidos [162].

Pero ese sentido barroco del tópico del mundo como teatro no nos incita a que lo abandonemos como morada —por lo menos, no es esto lo propio y más general en su uso moderno—, sino que nos deja advertidos acerca de cómo hemos de entendérnoslas con él para alcanzar lo que, con un sentido de la palabra tan castellano antiguo como hoy francés, Gracián llamaría «suceso». Claro que se puede llegar al extremo de pro-

---

de un teatro»; cf. su estudio *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Sevilla, 1947, pág. 55.

161. *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, I, págs. 203 y sigs.

162. «Annotazioni su l'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco», en *Retorica e Barocco*, cit., pág. 236.

pugnar una abstención del mundo y de la vida —ya que la disciplina cristiana prohíbe, eso sí, el último paso del suicidio—. De esa manera se manifiesta en Quevedo, reiteradamente, la influencia neoestoica [163]. Pero son casos extremos, que uno se siente inclinado a atribuir al descontento, al disgusto, al *chagrin*, que el sentimiento de crisis engendra, a la melancolía o «hipocondría», que se tienen como elegantes enfermedades del tiempo. Pero ese siglo del descontento lo es también de la busca del «medro», del éxito, de la ostentación de la riqueza, con un afán de inserción en el mundo incontenible, de afirmación triunfante sobre el suelo movedizo de la sociedad.

Algo bastante aproximado a lo que acabamos de decir es también la tesis de Rousset: el hombre del Barroco piensa que disfrazándose se llega a ser uno mismo; el personaje es la verdadera persona; el disfraz es una verdad. En un mundo de perspectivas engañosas, de ilusiones y apariencias, es necesario un rodeo por la ficción para dar con la realidad [164].

Todo esto supone la concepción básica de que la experiencia de la ficción, desenvolviéndose en el campo de la praxis, es válida funcionalmente para acercarnos a comprender la contextura de un mundo aparente, fenoménico. La herencia, más helénica que cristiana, de inquebrantable creencia en una sustancialidad última de las cosas, da por sentado que en el momento final en que la representación se corte, lo que se revela no es tanto un mundo nuevo de ultratumba, como el ser esencial y definitivo de las cosas y de los hombres, ese ser esencial que la apariencia sensible mantenía oculto y que en el más allá queda desvelado [165].

163. H. Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the neostoic movement*, Oxford, 1972.

164. *Op. cit.*, pág. 54.

165. Se puede resolver sobre esa base en un sentido tradicional el conflicto entre la imagen de «la vida es sueño» —que a continuación consideraremos— y la afirmación de la realidad moral del hombre, problema estudiado pos E. M. Wilson en Bruce W. Wardropper, ed., *Critical essays the theatre of Calderón*, Nueva York, 1965.

Esa aplicación de la imagen de la representación escénica a la experiencia del mundo real refuerza, pues, la visión de éste que atribuimos a la mentalidad barroca. Esto todavía se acentúa más —cualesquiera que sean, por otra parte, las posibilidades ascéticas que vigoriza— si se aproximan ambos planos y se pone al descubierto la trama interna de la representación teatral. Tal es el sentido de uno de esos ejercicios de virtuosismo, propios del Barroco: hacer teatro sobre el teatro. Con todas las artes que poseen un carácter figurativo se hizo algo parecido: se pinta el pintar: Velázquez; se relata el relatar: Cervantes, Céspedes y Meneses, etc.; se montan fuegos de iluminación para hacer admirar, no a los objetos iluminados, sino a los efectos mismos de la luz; se hace teatro en el que se representa la representación de una comedia: ejemplo máximo es el de una obra dramática, nada menos que de Bernini, *Comedia de los dos teatros* (1637); y no olvidemos una pieza como la de Lope *Lo fingido verdadero*, o, bajo su directa influencia, la de J. Routrou sobre el mismo tema [166], del cual todavía Cáncer, Rosete y Meneses volvieron a tratar —tan congruente con la época resultaba tal asunto— en su comedia *El mayor representante, San Ginés* (incluso el tema pasó al relato novelesco, perdiendo su más propio sentido, en Cristóbal Lozano) [167]. Si la realidad es teatral, si el espectador se halla sumido en el gran teatro del mundo, lo que en las tablas se contempla es un teatro en segundo grado. Lo cual proporciona una patente imagen de lo que es la trama de la escena que se vive, pero además, al introducir esa complicación de tres planos, se acortan las distancias entre ellos, se las difumina y se considera que, por ese medio, se prepara eficazmente al ánimo para acep-

166. A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. I, páginas 570 y sigs.

167. La mencionada comedia de Lope de Vega ha sido estudiada bajo otros aspectos, que revelan el complejo interés de la obra, por H. Bermejo Hurtado, en «La representación en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega», en el vol. reunido por D. Cvitanovic, *El sueño y su representación en el Barroco*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1969.

tar el carácter aparencial de la realidad. Para dar más fuerza al empleo de resortes de esa clase, se llega a que los mismos personajes de esa realidad, los cortesanos, los propios reyes, salgan en escena representando como tales su papel: una ilusión hecha real es el más eficaz testimonio del carácter ilusorio de la realidad. Por lo menos, así lo cree el artista, el político, el propagandista barroco, que con tanto convencimiento manejan sus técnicas de persuasión.

Análoga significación hay que atribuir a la imagen del «sueño de la vida», explotada por Lope, Calderón, Shakespeare y tantos otros [168]. La correlación shakespeariana dormir-morir-soñar sirve perfectamente la estrategia moral y social del Barroco. «¿Esto es dormir o morir?», se pregunta el personaje de Calderón (*Amar después de la muerte*); el tercer término, vivir, está dado como supuesto, en ese planteamiento que, por de pronto, tiene una presentación escénica.

Creemos que también este tema del sueño tiene su arranque en las condiciones empíricas de la existencia real española de la época (sería demasiado complicado plantearse aquí cómo el tema se da en otras partes; quizá en esto haya una acentuación española de la cuestión, por los caracteres específicos con que la crisis económica, más larga, más honda y más decisiva en sus consecuencias sociales, se presenta en España). Nos lo hacen sospechar así esos economistas que califican a los españoles de gente que no parece sino querer marchar fuera del orden natural (Cellorigo y Anónimo a Felipe IV de 1621), o aquellos que califican sus riquezas de tesoro de duende (Caxa de Leruela, Barrionuevo). Este último autor, en sus *Avisos*, al comentar el estado de insatisfacción de todos en los años en que escribe, contempla «andando la gente tan melancólica que parece han venido de otro mundo, sin poder levantar cabeza» [169]. Y Álvarez Ossorio —otro interesante economista—, criticando la inu-

168. Otros aspectos del tema, en los libros de Hocke y de Constandse, ya citados.

169. *Avisos*, I (1 enero 1656), BAE, CCXXI, pág. 234.

tilidad de tantos retorcimientos y falsificaciones, en la conducta de las gentes, advierte que quienes las hacen comportarse de tal manera «con el narcótico de las cautelas, hacen dormir a todos un sueño que parece descanso» [170]. El «sueño de la vida» es una elaboración intelectual de esa experiencia de tropezarse en los negocios de la convivencia social con individuos que arrastran su vivir como «hombres encantados», según decía el citado Anónimo de 1621 [171]. La «quimera», la «ensoñación», es un elemento de la vida española del que se alimentan los arbitristas [172].

«Mira que nuestra vida es como un sueño», avisa Enríquez Gómez [173]. La influencia sobre multitudes que poseyera el verso llamativo y martilleante de Lope, grabaría en los ánimos de quienes lo escuchan

... que nuestra vida
es sueño y que todo es sueño,

y la significación del sueño como retrato de la vida y del mundo quedaría completada por él, al disparar sobre su público el consabido tópico:

que los sueños, sueños son [174].

170. *Discurso universal de las causas que ofenden esta monarquía y remedios eficaces para todas*, edición de Campomanes, pág. 315.

171. *La Junta de Reformación*, AHE, V, documento de 1621 (?), pág. 234. Es uno de los pasajes que, como se advierte, proceden de Cellorigo.

172. J. Vilar, *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Madrid, 1973, págs. 257 y sigs.

173. BAE, XLII, pág. 362.

174. La primera cita, en *El castigo sin venganza*; la segunda, en *La Arcadia*; cf. *Obras en prosa y verso*, Aguilar, Madrid, págs. 1.055 y 1.056. El mismo verso se encuentra en una loa de Quiñones de Benavente, publicada en sus *Entremeses*, edición preparada por H. E. Bergman, Salamanca, 1968, pág. 31. Cf. otros ejemplos en E. M. Wilson y J. Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, Londres, 1964, págs. 135 y sigs., donde se encuentran otras referencias.

Para un hombre como el de la cultura barroca, que —salvo muy escasas excepciones, en cuanto tales todavía no generalizadas— no ha llegado a formarse una nueva concepción científico-física del universo, resulta que ese mundo de fenómenos, de hechos empíricos, patente con tanta fuerza ante él, al que, en tanto que hombre moderno, no puede negar en su evidencia, no se le alcanza cómo haya de ser interpretado si no es en tanto que como sueño. De ahí la necesaria difusión de la imagen de «la vida es sueño» y su correlato: el mundo como teatro. En ella se alude «a una realidad común participada de manera semejante por los diferentes personajes: esa realidad es el conflicto de la razón con la confusión de la vida» [175]. De la razón, añadamos, entendida en el sentido de lo que Gilson ha llamado la «filosofía cristiana», con todo su sistema de categorías heredadas de la tradición aristotélico-escolástica. El primer choque entre una concepción del mundo basada en tales supuestos trascendentes y una visión del mismo que parece no poder pasar de las meras comprobaciones empíricas de los hechos, tenía que suscitar, en mentes que no disponían aún de los resultados de la investigación galileo-cartesiana, una interpretación del mundo de la inmanencia como sueño. Sin duda, el tema de la vida como «sueño» viene, en Calderón y en otros escritores barrocos, de lejanas y múltiples fuentes [176]. Pero, aunque sea de gran interés conocer éstas —entre otras razones, para apreciar las diferencias—, no se resuelve en ellas el sentido de la utilización barroca del tópico. Lo que interesa en Calderón está en la fuerza que pone en resaltar la potencia de la realidad que el sueño nos presenta:

> No sueño, pues toco y creo
> lo que he sido y lo que soy.

175. Cf. A. L. Cilveti, *El significado de «La vida es sueño»*, Madrid, 1971, pág. 83.

176. Estudiadas ya por A. Farinelli, *La vita è un sogno*, Turín, 1916, y continuado el estudio después por una amplia bibliografía.

Pero eso mismo es sueño. Algo tan patente como la vida real es vida soñada. «Tocar», «palpar», «ver», esas palabras que expresan los canales de los sentidos para acceder al mundo de lo real, son las expresiones de que Calderón se vale para dar cuenta de la experiencia del sueño. Por eso, para entender en toda su profundidad el problema que en el Barroco entraña esa tesis, hay que darse cuenta —lo que no sé si siempre se ha hecho así— de toda la fuerza y plenitud que posee el sueño: es como otro plano de realidad. Por eso puede compararse con el de ésta, por eso pueden aproximarse. En él, como dice Segismundo en el drama calderoniano de *La vida es sueño*, se presentan las cosas

> tan clara y distintamente
> como ahora lo estoy viendo.

Observemos que estos adjetivos, «claro» y «distinto», usados con frecuencia por Saavedra Fajardo, por otros escritores barrocos, son de neta significación cartesiana. Naturalmente, en este segundo caso juegan en un conjunto muy diferente. Pero no dejemos de recordar el papel del «sueño» en un trance decisivo en la formación del pensamiento científico de Descartes, ni disminuyamos tampoco el valor de una evidencia equiparable a la potencia sensible de lo real, que tienen aquellos dos términos en el pasaje de Calderón. El sueño pertenece, en definitiva, como éste nos dice, al mundo de la experiencia:

> y la experiencia me enseña
> que el hombre que vive sueña
> lo que es hasta despertar.

Se explica así el carácter conflictivo y contradictorio de la experiencia —tema de que empezamos hablando—[177]. Si, si-

177. Un personaje de Calderón (*En esta vida todo es verdad y todo es mentira*) se plantea la siguiente interrogación:

> ¿si he visto lo que he soñado?
> ¿si he soñado lo que he visto?

guiendo las vías de acceso a lo real, reconocidas como tales, garantizadas por la experiencia, se llega a un mundo soñado, la presión de la realidad sobre el hombre que pretende observarla le llevará a una semejante vivencia de incertidumbre: ése es el momento clave del drama de Segismundo (introducido en el mundo en el momento álgido de la crisis que vive la conciencia barroca):

> Porque si ha sido soñado
> lo que vi palpable y cierto,
> lo que veo será incierto.

Tendríamos que rectificar, o por lo menos matizar, en conexión con lo que precede, la tan mencionada doctrina barroca del «desengaño». Si la idea de que el mundo es teatro, sueño, ficción —respecto a una trascendente esencia—, el desengaño a que nos lleva a aprehender tal verdad no opera tampoco postulando una renuncia o exigiéndola de quien la reconoce. Si todos soñamos la realidad, quiere decirse que hemos de adecuar a esa condición de lo real nuestro modo de comportarnos. Si en Quevedo, uno de los escritores que más reiteradamente y bajo más variadas formas explota el tema del desengaño, leemos pasajes como éste: «yo te enseñaré el mundo como es, que tú no alcanzas a ver sino lo que parece» [178], esto no quiere decir que el mundo aparente se aniquile: queda ahí, sólo que el hombre, provisto de tal enseñanza, más ajustadamente, puede acondicionar a él su conducta. Quevedo hace este planteamiento para proponer al lector que piense en el más allá —aunque no siempre sea en él así—. Gracián o Saavedra, sobre la misma base, pretenden inspirar modos de conducirse que lleven al éxito —aunque inversamente no dejen de hallarse en ellos contradictorias estimaciones de moral tradicional—. «Vivir atento al

178. *El mundo por de dentro*, en *OC*, I: *Prosa*, págs. 197-198.

desengaño y al riesgo», conforme advierte Calderón, no significa quedarse en una abstención resignada, en una negación pasiva: la palabra «atento» —de tan neto sabor gracianesco— dice mucho más, reclama organizar una atención estratégica con vistas a desplegar la táctica del combate de la vida.

Ésta que, entre críticos reducidos más bien a los meros aspectos literarios, pasa por ser la época del «desengaño», entendido como vital negación del mundo, sin embargo, proporciona, en número e intensidad pocas veces igualados, testimonios sobre la agresividad humana que ya vimos. Parece claro que esa radical actitud de acechante y pugnaz individuo que en todas partes se refleja, procede del fundamental egoísmo que se reconoce ya en el XVII como motor de las acciones humanas. Hemos de aceptar que la constante referencia al desengaño no produjo, pues, actitudes de renunciamiento, sino todo lo contrario: una común disposición para buscar el bien propio a costa del ajeno, la cual pertenece, sin duda, a básicas condiciones vitales del ser humano, pero que ahora se alza a principio inspirador formulado como tal por la doctrina de los moralistas barrocos. Esto nos hace ver que el desengaño no significa apartamiento, como venimos diciendo, sino adecuación a un mundo que es transitorio, aparente —y en tal sentido se puede decir que está hecho del tejido de las ilusiones—, pero no por eso deja de ser presionante sobre el sujeto, condicionante de su comportamiento, el cual ha de ajustarse, para lograr sus fines, a la inestable y proteica presencia de aquél.

Por el carácter clausurante del individuo sobre sí mismo que el egoísmo impone —y que muy especialmente se observa en el XVII— y por la reducción que ello implica de las relaciones entre los individuos, yuxtapuestos en meros contactos externos que no superan el aislamiento de cada uno, hemos sostenido que en el mundo barroco los individuos aparecen como mónadas en el plano moral. La plena confirmación de esta interpretación se encuentra, a nuestro modo de ver, en Gracián y Saavedra Fajardo, así como en la novela picares-

ca [179]. Todos los grandes protagonistas de Shakespeare —como creaciones de una antropología barroca— son seres en constitutiva soledad, clausurados sobre sí mismos, sólo tácticamente relacionados con los demás: «para cada uno de ellos su yo es una ciudadela o una prisión», se ha dicho [180]. Algo semejante es observable en las criaturas de nuestra literatura. Un personaje de Calderón define su doble condición de hermetismo y autonomía, sublimando, en estos aspectos, la experiencia del hombre:

> ... rey de mí mismo,
> habito solo conmigo.
>
> (*Darlo todo y no dar nada*)

Por otra parte, nos explica el duro hecho de la casi total ausencia de sentimientos personales teñidos con cierto grado de ternura en la vida real de nuestra sociedad barroca, triste aspecto que nos descubren tantos documentos del tiempo. Ese aislamiento da lugar a que las interrelaciones de unos individuos con otros, en la sociedad del XVII —tantas veces inhumana, cruel—, sean reductibles al esquema de unas aproximaciones o de unos alejamientos tácticos, de un juego de movimientos; en definitiva, a una mecánica de distancias, según hemos sostenido en otra ocasión [181]. Estamos ante un mundo social compuesto de unidades individuales, cerradas, como mónadas incomunicables, cuyas interferencias pueden compararse a los simples choques entre bolas de billar, pero de unas bolas que al chocar pudieran deformarse o destruirse.

Con esta condición de mónada cerrada que recubre al individuo de la cultura barroca, se relaciona ese carácter de sueño que, como llevamos dicho, a la existencia individual se le con-

179. Cf. mi artículo «Bases antropológicas del pensamiento de Gracián», cit.
180. Cf. P. Quennell, *Shakespeare et son temps*, París, 1964, pág. 335.
181. Cf. mi artículo citado en nota 179.

fiere tan frecuentemente en aquélla. En el sueño, las manifestaciones de toda clase en que la vida se despliega son experiencias incomunicables directamente, no crean un mundo social, colectivo. «En la óptica del sueño —observa a este respecto J. P. Borel—, lo que yo hago no tiene sentido más que para mí, no es conocido ni vivido más que por mí». En el estado de vigilia, según compara Borel, mis actos tienen necesariamente una dimensión social: son para otros, vistos por otros, sufridos por otros [182]. Pero habría que añadir que la mente barroca parece negarse, en cierto modo, a ver esto último y considera, en cambio, que, en la existencia terrenal, en la misma vida empírica, todo se pasa como un sueño, que no salimos de éste en nuestra existencia con los demás, limitados por su mismo hermetismo (la máxima versión de este posible juego social entre aislados tal vez sea el ocasionalismo de Malebranche, tan acusadamente barroco en muchos aspectos). Pero entonces tenemos, en cierto modo, que concluir en que, consiguientemente, no se trata de una coexistencia, sino de una existencia junto a los otros, en la que, a quien corresponda dirigirla, le es forzoso dominar el juego de las fuerzas, para poder dirigir, o por lo menos aprovechar, la resultante de los choques.

Soledad y yuxtaposición, insolidaridad egoísta y aproximación táctica: estos extremos nos dicen el drama de unas gentes que vienen después de haberse vivido esperanzadamente, en una fase anterior, las experiencias de un alborear de individualismo, y en las que las consecuencias de una crisis polifacética han impuesto sobre ellos, con mayor presión, la acción configuradora de la cultura: una mayor presión de la autoridad que domina a los individuos y del medio ciudadano que los constriñe. Individuo de intimidad desconocida o negada (la total falta de intimidad en las creaciones literarias del Barroco fue

182. J. P. Borel, *Quelques aspects du songe dans la littérature espagnole*, Neuchâtel, 1965, pág. 13.

agudamente señalada por Tierno Galván)[183]; individuo anónimo para los demás, cerrado y sin vínculos, cualquiera que sea el peso de la tradición inerte que de éstos quede. Y, de otro lado, multitud hacinada. Ese fenómeno de tensión entre el aislamiento, más que soledad, del individuo y su instalación multitudinaria, ya lo hemos señalado como propio de situaciones masivas en la gran ciudad, situaciones en las cuales cobra una importancia relevante la cuestión de la dirección de las conductas.

Esto nos hace ver cómo todo el esquema conceptual de la cultura barroca que hemos tratado de exponer articuladamente en los dos últimos capítulos, deriva, en todos sus puntos, de los aspectos sociales que antes estudiamos y, de rechazo, acentúa la presencia de éstos.

183. E. Tierno Galván, «Notas sobre el Barroco», en sus *Escritos*, Madrid, 1971.

CUARTA PARTE

LOS RECURSOS DE ACCIÓN PSICOLÓGICA SOBRE LA SOCIEDAD BARROCA

Capítulo 8

EXTREMOSIDAD, SUSPENSIÓN, DIFICULTAD (La técnica de lo inacabado)

Hemos procurado aclararnos los condicionamientos que se desprenden de la situación social del siglo XVI, los aspectos sociales que ellos imprimen a la cultura barroca, el esquema de conceptos fundamentales en que se refleja la estructura de la misma, para acabar ahora tratando de precisar, en su presencia y sentido, los elementos que de tales presupuestos derivan para la obra barroca, los recursos con que ésta se construye y los caracteres que le imprimen. De ordinario, es tan sólo esto lo que se toma en consideración, y de ello se llegó a la consecuencia de una pretendida definición del Barroco, fundada principalmente en aspectos externos o instrumentales, de todo punto insostenible y aun en contradicción con estos mismos datos. Todavía hoy se encuentran con frecuencia exposiciones del Barroco que se quedan en ese plano. Y si bien la consideración de ciertos caracteres externos, de determinados datos morfológicos, sin duda importantes, sigue siendo imprescindible, ni nos podemos quedar en esos datos, ni podemos dejar de pretender explicarnos la razón de ser de los mismos, para entender qué representa el Barroco en la cultura europea y particularmente en la española.

Adjetivos como irracional, irreal, fantástico, complicado, oscuro, gesticulante, desmesurado, exuberante, frenético, transitivo, cambiante, etc., frecuentemente se toman como expresión

de los caracteres que cualquier manifestación de la cultura barroca asume, frente a los de lógico, medido, real, claro, sereno, reposado, etc., que denotarían una postura clásica. Ya pusimos de relieve la profunda relación de continuidad que históricamente se da entre la fase barroca de la historia moderna de Europa y la del clasicismo que la precede. En ello no vamos a insistir. Pero, por otra parte, vemos que en la primera serie de adjetivos que acabamos de escribir se reúnen todos aquellos de que se sirve Hocke para caracterizar el Manierismo, desde antes de que llegue a su mitad el siglo XVI. Hocke acumula una gran colección de datos que así nos lo hacen ver ya, respecto a un momento en el que, hasta hace poco, no se quería encontrar más que plenitud del Renacimiento [1]. Ello nos da a entender que cualesquiera elementos caracterizadores del Barroco que tratemos de observar, puesto que singular y aisladamente se pueden encontrar antes y después, hemos de considerarlos en el conjunto de una situación histórica a la que se ligan, y sólo en conexión con la cual adquieren su sentido. Trataremos, pues, de mostrar en cada caso, al fijarnos en un elemento del Barroco que propongamos como tal, cuál es el entramado situacional a que responde.

Una determinación de carácter general acude hoy a la mente de quien sin cuidar demasiado de ello emplea el adjetivo *barroco*. Procede su uso de este período en que, desde el siglo XVIII a nuestros días, la palabra *barroco* llevaba consigo una estimación más bien peyorativa. Según ello, la nota decisiva característica de la obra barroca sería la de «exuberancia». Y hay diccionarios actuales, compuestos con la colaboración de especialistas autorizados, en los que todavía podemos comprobar que la noción de «barroco» se reduce a poco más que a la de «exuberante». Barroco vendría a ser nada más que un adjetivo equivalente al que acabamos de escribir. Y de ahí la tendencia, en algunos autores —Wölfflin, d'Ors—, a considerar

1. *El Manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650*, Madrid, 1961.

como tal, cualquiera que sea su época, toda manifestación de exuberancia, cuyas notas respondan a un cierto sentido, mucho más preciso en el primero que en el segundo de los autores citados. Como es sabido, dado que todas las culturas han tenido, hacia el final del período en que se desenvuelven, una fase de especial floración decorativa, con predominio de factores aditivos, esas etapas declinantes se identificarían, en cada caso, como una fase barroca.

Parece que si antes hemos dicho que el Barroco es la cultura de un período europeo en el que se busca la renovación del prestigio de la monarquía y la restauración de los poderes económico-sociales de los antiguos y de los nuevos señores, haya de concluirse que se tratará necesariamente de una época que ofrezca productos de acentuada condición exuberante y ostentatoria. La ley de la ostentación por los signos externos de abundancia parece darse en situaciones como la que hemos supuesto. Ahora no se trata de satisfacer el gusto cortesano de los que se concentran en las alturas de la Corte. Ahora las cosas no son tan sencillas, y después de la experiencia renacentista, de las dificultades que han tenido que afrontar algunas monarquías, de la multiplicación de medios y de la expansión masiva en el interior de las sociedades, en consecuencia, de la complejidad de la nueva situación que a todos asombra y a muchos aturde, no basta con exhibir una riqueza externa ornamental, ni cabe, para lograr esos efectos de sorpresa y atracción que toda cultura masiva pretende, reducirse a seguir las vías de la ostentación grandiosa. Hay que revestir a ésta de otras maneras, hay que utilizarla con otra técnica, hay, incluso, que afirmarla o negarla, adaptándose a lo que reclamen los nuevos casos.

La idea de exuberancia en el Barroco ha llevado a algunos que ingenuamente operan con estereotipos nacionales a acentuar el origen y preponderante carácter español del Barroco. A nosotros se nos ocurre, por de pronto, pedir, acudiendo a una más positiva e inmediata constatación, que se compare

la *Adoración de los pastores* de Velázquez, en el Museo del Prado, con el cuadro del mismo título de Rubens en la Catedral de Amberes. Así se podrá caer fácilmente en la cuenta de qué parte cae el gusto por la exuberante abundancia.

Pero hay una observación más general que nos lleva a plantearnos más en bloque la cuestión. También Focillon es de los que quieren equiparar Barroco a régimen de exuberancia, con una desmesura de líneas y volúmenes [2]. Pero, ¿es eso sólo, nada más que eso y eso siempre? Cuando una exultante abundancia se presenta, ¿no hay nada esencial que añadir en tales casos? ¿No cabe discutir nada? ¿Es siempre muestra de la misma mentalidad? El mismo Focillon observa el empleo de curvas y del ornato, sobre la lógica constructiva, en el postrer gótico; pero el gótico trata de desarrollar todo un sistema decorativo, es rico en sus posibilidades y quiere ponerlas de manifiesto, muy al contrario de lo que luego veremos que caracteriza, en muchas ocasiones, al Barroco.

No es la exuberancia, en el arte barroco, lo que, como nota necesaria y común a todas las manifestaciones culturales de la época, lo caracterice. No es lo propio necesariamente de un Vignola, ni de un Giacomo della Porta, de un Q. Latour, ni de un Perrault. Lafuente Ferrari, con singular acierto, ha hablado de una «sobriedad concentrada», en los grandes maestros del XVII, los cuales cultivan con frecuencia una expresión contenida [3]. Los críticos italianos han considerado un «Barocco moderato», que en ese tiempo se formula por una serie de preceptistas [4]. Un crítico actual, E. Raimondi, ha empleado la fórmula «neolaconismo barocco», una tendencia a la severa sobriedad en la expresión, que, si fue criticada en aquel momento

2. *Vie des formes*, París, 1947.

3. Estudio preliminar a su traducción del libro de Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1948.

4. Cf. algunas referencias en H. Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, págs. 46 y sigs. La referencia se centra en el poeta G. Chiabrera, respecto al cual —y a otros tardíos petrarquistas del momento— se ha acuñado el concepto que damos en el texto.

mismo en que se difundiera por algunos franceses y algunos italianos —mientras que otros, al modo de Malvezzi, la siguieron en grado superlativo—, mereció en general la alabanza de los españoles y muy en especial de escritores tan dispares como Quevedo y Gracián, siendo practicado rigurosamente por Saavedra Fajardo [5].

Dejemos de lado, después del ejemplo de desnudez que habían dado los muros escurialenses —con su técnica de repetición monótona de lo sencillo—, toda la modesta arquitectura de tantas pequeñas y graciosas iglesias madrileñas y otras muchas, cuyo fácil diseño se repite en diversas ciudades españolas. Tengamos en cuenta lo que representa en la pintura las obras de extremada sobriedad de un Sánchez Cotán o de un Zurbarán. Recordemos, contra lo que una banal caracterización de lo español nos repite aún todos los días, tantos casos como el del *Cristo de la clemencia*, de Martínez Montañés, en Sevilla, sin contracciones, sin aditamentos expresivos, sin apenas más que unas gotas de sangre en las heridas, escultura en la que se prescinde incluso de una posibilidad dramatizadora tan enérgica como resultaba ser la herida de la lanza en el costado del cuerpo de Cristo, con lo que éste aparece sobriamente representado con mínimas señales de violencia, serenamente detenido por la muerte.

Pero vengamos a ejemplos que nos interesan más directamente. Tal es el caso de ese modo de escribir por abreviatura que Gracián practica habitualmente: nos referimos a su manera de tomar un dicho conocido, una frase leída en alguna parte, una idea, tan sólo a veces una metáfora (elementos de procedencia bíblica o clásica, en el mayor número de ocasiones) y apretar sus términos hasta el punto de reducir la expresión al máximo grado de laconismo [6]. Saavedra opta a veces por modos

5. «Polemica in torno alla prosa barroca», en *Letteratura barroca*, Florencia, 1961, págs. 184 y sigs.

6. J. M. Blecua señaló ya esto en su estudio «El estilo de *El Criticón* de Gracián», *AFA*, serie B, I, Zaragoza, 1945.

de expresarse que se aproximan a los de la brevedad de los teoremas matemáticos, haciendo uso con frecuencia de imágenes de este tipo. Aforismos, avisos, máximas, fórmulas apretadas, breves, rápidas, son un género literario bien al gusto de la época. Algún autor llamó a los suyos «centellas»: «centellas de varios conceptos», como dice Setanti, quien comenta de su propia obra que «esta manera de hablar lacónica es cierto que no es para todos ni para todas las ocasiones» [7]. Setanti, como tantísimos escritores de máximas, avisos, conceptos, etc., aplica, pues, una severa concisión, a la que el propio Setanti da el nombre, como acabamos de ver, de un «hablar lacónico».

Habría que relacionar con lo dicho el tema de la «repetición» que L. Mumford observa en las creaciones barrocas, pero que, según este mismo autor, tanto en el caso de la uniformidad de series de columnas en algunos edificios, como en el de las series de individuos en las filas de los desfiles militares en las ciudades de la época, tienen un sentido muy ligado a ésta. Las series de ventanas en los lienzos de los muros del Escorial —que M. Pelayo comparaba en su monotonía con los libros de los moralistas coetáneos—, la columnata del Bernini en Roma, la de Perrault en la fachada oriental del Louvre, parecen responder a los efectos de dinamismo y colosalidad que una cultura masiva necesita y que, en todo caso, se relacionan más con el carácter que nos va a ocupar a continuación.

El autor barroco puede dejarse llevar de la exuberancia o puede atenerse a una severa sencillez. Lo mismo puede servirle a sus fines una cosa que otra. En general, el empleo de una u otra, para aparecer como barroco, no requiere más que una condición: que en ambos casos se produzcan la abundancia o la simplicidad, extremadamente. La *extremosidad*, ése sí sería un recurso de acción psicológica sobre las gentes, ligado estrechamente a los supuestos y fines del Barroco.

Ni exuberante ni sencillo por sí, sino, en cualquier caso,

7. BAE, XLV, pág. 523.

una u otra cosa, por razón de extremosidad, por exageración. Extremado caballero, ha llamado Cervantes a don Quijote. Como él, lo fueron los españoles del XVII y muchos de los europeos. Es un planteamiento extremado el de la humilde cosmogonía reflejada en los cuadros de Sánchez Cotán o el de la abundante riqueza de las cosas ofrecida con incomparable exuberancia en los de Rubens; es un modo extremado el de la casi monocromía de Rembrandt o el del dulce y variado repertorio cromático de Poussin. Lo que un artista barroco admiraba en un escultor precedente, según sabemos por su propio testimonio, era una cualidad parecida observada por él en algunos aspectos de la obra elogiada: Jusepe Martínez destacaba como notable en el escultor Ancheta que «puso fieras actitudes en sus figuras» [8].

Arte expresionista, extremado: E. W. Hesse habla de la «estética barroca de exageración y sorpresa, inventada para asombrar al público» [9]. En definitiva, una cultura de la exageración, en cuanto tal, violenta, no porque propugnara la violencia y se dedicara a dar testimonio de ella —aunque también mucho hubiera de esto—, sino porque, de la presentación del mundo que nos ofrece el artista barroco pretende que podamos sentirnos admirados, conmovidos, por los casos de violenta tensión que se dan y que él recoge: paisajes entenebrecidos por violencia tormentosa; figuras humanas en «fieras actitudes»; ruinas que nos dicen la incontenible destructora fuerza del tiempo sobre la sólida obra del hombre; y, lo que más vibración confiere a una creación barroca, la captación de la violencia en el sufrimiento y en la ternura [10]. Todo esto, en parte, puede ser manierismo; sin duda, el movimiento barroco hereda muchas cosas de los ensayos manieristas [11]; pero ahora, sobre

8. *Diálogos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, cit., página 182.
9. «Calderón y Velázquez», *Clavileño*, núm. 10, Madrid, 1951, pág. 9.
10. Sobre este último punto, cf. Ph. Butler, *op. cit.*, pág. 21.
11. Muchos de los elementos formales, o, mejor diríamos, aparentes se dan

la gesticulación, con ser tan importante, prima lo dramático de la expresión, en la medida en que con ésta se vierten hacia fuera casos de extremada tensión en la experiencia humana de las cosas y de los otros hombres.

Esto explica el papel de las antítesis y otros recursos de estructura semejante, en la retórica barroca, con sus mil juegos de extremada contraposición (por ejemplo: hielo-fuego, brillar-oscurecerse, etc.)[12]. No se puede dejar de tomar en cuenta lo que la retórica y el uso variadísimo de sus múltiples recursos significa en ese momento cultural. El paso al primer puesto, entre las artes de la expresión, de la retórica —aunque estadísticamente el número de los que cultivan la poética sea mayor quizá— y la vuelta a la retórica aristotélica, son fenómenos ligados al desarrollo europeo del Barroco, estudiados por Mopurgo-Tagliabue[13].

Creo que hay una última justificación retórica de este tipo en tantos ejercicios italianos de volver Petrarca «a lo divino», operación que en España se desarrollará imitativamente con Garcilaso. Cronológicamente, corresponden más bien a la etapa manierista[14] y, sin duda, adelantan, también en este caso, un

---

en común y han dado lugar a confusiones sobre la inclusión de unos u otros nombres. Cf., además, las obras, ya citadas, de Hocke, A. Blunt y la de A Hauser, *El Manierismo*, Madrid, 1965.

12. Algunos ejemplos en Lope:

> Etna de amor que de tu mismo hielo
> despides llamas ...
>
> el fuego con que me hielas,
> el hielo con que me abrasas.
> *(Las fortunas de Diana)*

También Rousset recoge ejemplos variados de estas figuras retóricas en la literatura francesa.

13. «Aristotelismo e Barocco», en el volumen misceláneo *Retorica e Barocco*, cit., Roma, 1955, págs. 119-197.

14. Cf. Wardropper, *Historia de la poesía a lo divino en la Cristiandad occidental*. Cita entre otros las obras de Malipiero, *Petrarca espiritual con canciones de amor divino*, 1536, con diez ediciones sucesivas; Salvatorino, *Tesoro de la Sagrada Escritura sobre rimas de Petrarca*, 1590; hay casos aná-

gusto barroquizante. En plena etapa del Barroco nos encontramos también con algo parecido: la reiterada utilización de géneros literarios muy cultivados en la época y nacidos de una retórica aplicada sobre temas naturales, políticos, etc., que se transfieren a un objeto divino. Así sucede con obras de emblemas y otros tipos de literatura o simbólica o enigmática, respecto a los cuales tropezamos con casos extremos en servirse del esoterismo que tales géneros encierran.

Respondiendo al criterio de estimación que venimos exponiendo —y, a nuestro parecer, el ejemplo resulta muy significativo—, Gracián, al hacer el elogio del Escorial, lo que admira en él es su condición de extremosidad [15]. En la primera de las *Cartas de jesuitas*, de la serie publicada, se comenta del palacio nuevo del Retiro que «extraña por su grandeza» [16]. La «grandeza» del «milagroso» Aranjuez asombra a Almansa [17]. En otro orden resultaría tal vez demasiado fácil ir a recoger en el teatro casos de planteamiento extremos, capaces de sacudir con singular violencia el ánimo de los espectadores: ejemplos, entre diferentes autores, pueden ser *La estrella de Sevilla, La serrana de la Vera, El castigo sin venganza*, y hasta varios cientos más. No menos se recogen situaciones así en la novela —dejando aparte las manifestaciones de «desviación» de la novela picaresca—, sobre todo en la novela cortesana de Céspedes y Meneses. Muchos de estos casos extremos responden a verdaderos ejemplos, hagiográficos, heroicos. La materia heroica —que la novela y el teatro cultivan— son muy adecuados para dar situaciones de extremosidad. Lo heroico es extremado, aunque la versión barroca del héroe como discreto difiera tanto del héroe como caballero de etapas anteriores. Las «virtudes heroicas» de santa Teresa, según la calificación de

---

logos, como el *Decamerón espiritual* de Fano, 1594. En España, Sebastián de Córdoba escribe sus *Eglogas de Garcilaso a lo divino*, 1575.

15. *El criticón*, cit., I, pág. 361.
16. MHE, XIII, pág. 4 (3 enero 1634).
17. Carta XII (15 agosto 1623), pág. 206.

fray Jerónimo Gracián, hacen de ella un tipo de santa tan propia para impresionar el ánimo barroco [18]. Recordemos no menos los «eroici furori» que exaltaron la figura de suyo «heroica» al modo barroco, en el muy significativo *Diálogo* de Giordano Bruno [19].

Los manieristas, teóricamente y prácticamente —Vassari y Miguel Ángel—, comprendieron esa capacidad de impresionar que posee lo extremado, lo desmesurado; esto es, lo que, por romper sus proporciones, venía a golpear con fuerza sobre el ánimo. Esa condición la expresaron de manera muy adecuada en la palabra «terribilidad». De la «terribilità» de Miguel Ángel habla el primero de los dos artistas que acabamos de citar [20]. Terrible no quiere decir algo que atemorice y que bajo un sentimiento de terror anule la posibilidad de admirar aquello que como tal se contempla. Ciertamente que no sólo hoy, sino en algunos textos del XVI, la palabra aparece con este sentido: así, cuando hallamos esa voz, «terribilidad», empleada en *El Crotalón*, referida a la muerte [21]. Es éste un sentido desfavorable: la condición de aquello que aterra y que en cierto modo ciega, como sucede con el espectáculo de la muerte, en un momento en el que la apreciación de ésta ha cambiado tanto, pese a los consabidos tópicos de la ascética cristiana. Muy diferentemente en el Barroco, lo «terrible» se valora positivamente como aspecto de una obra, porque denota lo que de «extremadamente», o, dicho con un término español que por entonces pasa al léxico italiano, lo que de «grandiosamente» nos atrae con irresistible fuerza en algo que vemos. Céspedes destacaba en Miguel Ángel —cuya obra probablemente es la

18. *Diez lamentaciones sobre el miserable estado de los atheistas de nuestro tiempo*, cit., pág. 79.

19. *Gl'heroici furori*. Cito por la edición —precedida de valioso estudio preliminar— de P. H. Michel, con texto italiano y versión francesa, París, 1954.

20. En su correspondiente *Vida*; cf. sobre el tema Weisbach, *op. cit.*, página 98.

21. *El Crotalón*, cit., pág. 157.

que dio origen al nuevo uso de la palabra— su «gracia y terribilidad» [22]. Y Carducho elogiará a los pintores que han usado de «aquel jovial y terrible modo». El propio Carducho habla de «tan heroicas obras» que ha admirado en Roma y, en otro pasaje, aludiendo esta vez a los poetas, nos dice su gusto por los «que más heroica y dulcemente han cantado» [23]. Esta compatibilidad de términos —dulce, heroico, terrible, gracioso, jovial— nos hace comprender lo que había detrás del coincidente empleo de los mismos: se hacía alusión a la desproporción, a la extremosidad que, fuera de toda ley, de toda razón al modo cotidiano, era capaz de despertar el gusto, la admiración y lo que el Barroco llamó espanto y asombro, ante una obra humana, cuya falta de proporción, sin embargo, no podía llegar a anular las facultades de contemplación gustosa.

Cuando Paolo Beni dice que «la poesía no debe ser ni clara ni precisa, debe ser solamente magnífica», esa «magnificencia» el hombre barroco la reclama no sólo en la obra poética, sino en la arquitectura, en la política, en el arte bélico [24], etc. Mopurgo, comentando la frase anterior, la liga a la pérdida de la medida por los barrocos, consecuencia de la desaparición de toda norma mimética en la retórica del tiempo [25]. Desde luego, magnificencia-desmesura-terribilidad-extremosidad van eslabonadas, en fuerte conexión; aunque no haya que ver en ello una consecuencia, pura y simple, de un juego retórico, sino que éste se produce, con sus posibilidades de acción sobre el ánimo de su destinatario, en relación con la situación de la época que aquí exponemos. Es decir, se deja ya de imitar, se pierde la me-

22. Cf. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (reprod. facsímil, Madrid, 1965), t. V, pág. 307.

23. Carducho, *Diálogos de la Pintura* edición de Cruzada Villamil, Madrid, 1865, pág. 35, y págs. 73 y 34, respectivamente.

24. Una de las primeras obras en las que, bajo los aspectos que consideramos, se expresa la sensibilidad barroca, es probablemente en la de Fernando de Herrera, *Relación de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto*, Sevilla, 1572.

25. *Op. cit.*, pág. 141.

dida, se gusta de lo terrible, se busca cultivar lo extremoso, para impresionar con mayor fuerza y más libremente a un público.

Con lo dicho, se liga lo ya observado por Wölfflin: el Barroco no quiere dar testimonio de una existencia satisfecha y en calma, sino de un estado de excitación, de turbulencia [26]. Wölfflin interpreta ese movimiento interno como aspiración a lo sublime, una idea muy próxima a la de magnificencia, en la estimación del XVII. Y recuerda, a este respecto, la afirmación de Schiller: la belleza es el goce de una gente feliz, los que no se sienten felices buscan alcanzar lo sublime. Esa sublimidad es una manifestación de sensibilidad: pertenece al linaje de la terribilidad, de la extremosidad; hacia ello empujaría, según la fina observación de Schiller, el sentimiento de infelicidad —que no es forzosamente de miseria— suscitado por el estado crítico e inestable de la época del Barroco.

Respondiendo a los efectos de ese juego de la sensibilidad que acabamos de ver, la estimación de las gentes del Barroco encuentran en el autor capaz de dar terribilidad a sus obras una condición o facultad, cuya referencia se recoge de fuentes clásicas, pero que viene ahora a cobrar más fuerza y a sufrir una alteración semántica: queremos mencionar con lo dicho la palabra *furor*. López Pinciano la refiere al *Fedón* platónico [27] y Lope de Vega cita también el origen platónico de la idea [28]. La renovación de ésta le era ya conocida, en el campo teórico del Manierismo, a G. Vasari [29]. Una referencia más que nos remite a lo que tal doctrina viene a ser en la segunda fase del italianismo del siglo XVI, esto es, cuando aparecen las primeras

26. *Op. cit.*, pág. 118.

27. *Philosophia antigua poética*, cit., t. I, pág. 222.

28. *La Dorotea*, acto IV, escena II, págs. 327-328, nota 108. El pasaje depende probablemente del de López Pinciano que acabamos de citar. E. S. Morby da otras referencias.

29. Algunos datos sobre el tema relacionándolo con la superación de la doctrina aristotélica de la «imitación» en F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, 1947, t. II, pág. 261.

menciones del tema, cuando, por ejemplo, la hallamos en Du Bellay, quien la menciona en el Soneto IV de los *Regrets* [30].

Cuando los preceptistas del período barroco repiten doctrinas del clasicismo renacentista, pero con un acento nuevo —lo que no siempre se ha sabido leer en ellos, perturbándose la debida percepción del fenómeno barroco— nos encontramos con un pleno desarrollo de la teoría del furor, ligada a los diferentes aspectos relacionados con el de la extremosidad. Carducho le da un carácter de factor originario, espontáneo, frente a lo aprendido, que mueve al artista, y aun diríamos que en general al hombre que hace algo: «prevalecía un natural furor sobre los estudios» [31]. Lope, claro es, no podía faltar en aceptar la doctrina del furor como una gracia que resulta reconocida, al margen de la contraposición natural-espontáneo y artificial-aprendido. Tiene, más bien, para él la condición de lo que acabamos de decir con la palabra «gracia». Lope atribuye a la poesía «un furor divino y raro» [32]. Pero toda una definición, con un valor que nos interesa mucho —aviniéndose perfectamente con las razones que, desde nuestro punto de vista, hallamos al movimiento barroco—, es la que dio López Pinciano: «el furor es una alienación en la cual el entendimiento se aparta de la carrera ordinaria» [33]. Renunciemos a un fácil e insostenible gesto de admiración ante el hecho de que el autor se adelante en el uso de la palabra «alienación», central en el pensamiento marxista; pero reconozcamos, eso sí, que tenemos ahí la clave de esa extremosidad de que venimos hablando: el creador barroco, en su intento de resolver una de esas situaciones que el XVII consideraba nunca vistas, se siente tirado de sí, fuera de sí, alienado. En tal sentido la cultura barroca lleva

30. *Les antiquitez de Rome et les regrets*, edición e introducción de E. Droz, París, 1947, pág. 40.

31. El pasaje, que corresponde a los *Diálogos* ya citados, lo reproduce, comentando el tema, C. Justi, en su *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953, página 232.

32. *La Arcadia*, lib. V, BAE, XXXVIII, pág. 430.

33. *Op. cit.*, t. I, pág. 222.

a los hombres a ser otros de sí, a andar fuera de la carrera ordinaria, y esta técnica de alienación —tampoco tenemos por qué renunciar a la palabra— proporciona la base para aplicar sobre sujetos tales una cultura de extrañamiento, una cultura dirigida. La base para que el Barroco pueda ser una cultura dirigida se descubre en que fundamentalmente es una cultura de alienación.

Otro preceptista barroco, Carballo, en una de las obras más interesantes para nuestro estudio, *Cisne de Apolo*, después de varias referencias sueltas al tema, le dedica los capítulos X-XIV del último de sus diálogos. Carballo habla de «un divino furor y una alentada gracia y natural inclinación». No son conceptos identificables, pero sí próximos y relacionados. «Sin cierto soplo como de furor» no le es posible al poeta hacer nada. Se trata de un «furor y arrebatamiento». Mas, ¿cómo opera esta fuerza sobre quien la soporta? «Sacándole este furor como de sí y transformándole en otro más noble, sutil y delicado pensamiento, elevándose y embelesándose en él, de tal suerte que puede decir que está fuera de sí y no sabe de sí». Volvemos, pues, a tropezarnos con ese estado enajenante, que va desde el de arrebatamiento del místico, al de explotación del obrero en el régimen capitalista. En medio quedaba el estado de esos españoles del XVII de los que los economistas nos han dicho que andaban fuera del orden natural, alocados, embelesados, en un estado de furor —diremos ahora— parejo al que describen los poetas.

Si tenemos en cuenta que esa alienación, ese sacar fuera de sí, se producía, por de pronto, sobre miles de poetas cantores de todo el sistema social de valores de la monarquía barroca y de su alrededor, y que caía no menos sobre el público extrañado de sí mismo por acción de los versos con que se golpeaba su atención, muy especialmente en el teatro, comprenderemos que esa alienación barroca ejercía una función de apoderamiento y dirección de las masas, conforme con los objetivos que a la cultura de la época le hemos atribuido. Y añade Carballo

que el poeta, «con su imaginativa» —especie del furor—, «viene a inflamarse el cuerpo, como con la ira, y con esta inflamación y ardiente furor, casi desasido del espíritu y como fuera de sí, viene a traçar y componer tanta variedad, no sólo de versos y coplas, pero mil invenciones altas y subidas» [34]. El tema es tan común que podrían descubrirse otras varias afirmaciones semejantes a esta que a continuación damos, hecha al paso por Juan de Zabaleta: los versos «los hacen los hombres estando fuera de sí» [35]. Recogiendo los últimos ecos del Barroco, en éste como en tantos otros aspectos, Bances Candamo escribe: «pronuncian, arrebatados del furor, algunas sentencias y cosas que exceden el humano estudio y que después de sosegados aun ellos no entienden» [36].

Teniendo en cuenta este estado del poeta —conviene no olvidemos que a los poetas corresponde una función social configuradora e integradora equiparable a la del periodista de nuestros días (nos referimos al comentarista o editorialista)—, comprenderemos que esa situación del que hace versos para el consumo social enajenante, de dirección masiva, se convierta en una especie de estado de ánimo casi general, muy difundido, en la sociedad barroca, muy especialmente en la española, que tanto exageró estos caracteres; ese estado de ánimo que describía el economista Martín G. de Cellorigo: «No parece sino que se han querido reducir estos reynos a una república de hombres encantados que viven fuera del orden natural» [37]. Era el resultado de la acción ejercida por todos esos escritores, poetas y novelistas —la novela es una forma de poesía para la época— que se veían tirados hacia fuera de la «carrera ordinaria del entendimiento». Era, en fin de cuentas, un furor

34. *Cisne de Apolo*, reedición de A. Porqueras, Madrid, 1958, t. II; cf. en especial págs. 193 y 216 (las otras referencias se encuentran en págs. 184, 186 y 202).

35. *Errores celebrados*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1954, página 56.

36. *Theatro de los theatros*, cit., pág. 94.

37. *Memorial sobre la política necesaria...*, cit., fol. 25.

activo y pasivo, una entrega colectiva a toda forma de extremosidad. Era la consecuencia de un estado en que se hallaba una sociedad, en la cual oíase a diario decir, hasta por su propio rey —nos referimos a Felipe IV—, que todo parecía a punto de saltar a pique.

Pero eso que hemos acabado de llamar furor pasivo y que busca efectos de extremosa eficacia en quien contempla una obra, es decir, en un público numéricamente muy considerable, recibe un nombre de apariencia muy moderna en el XVII. Se trata de una palabra cuyo empleo alcanzó probablemente uno de los más altos grados de frecuencia: suspensión. Con ello se alude a efectos psicológicos que vienen a resultar muy próximos a los de la técnica actual del «suspense». Hay quienes, en el siglo XVII, hacen referencia a la eficacia con que, en uno u otro sentido, la suspensión opera sobre el ánimo. Céspedes y Meneses advierte que «siempre vemos que una gran resistencia, un dolor atajado y suspendido violentamente sofoca los sentidos y debilita y enflaquece las fuerzas» [38]. El esfuerzo por cortar de pronto un sentimiento provoca una reacción que altera el curso normal del desarrollo afectivo de la persona y, según el autor, debilita su resistencia. Pero puede darse otro caso: que, utilizando técnicas semejantes, no llegue a tales efectos negativos, sino que, manteniéndose en una medida adecuada, después de haber producido una debilitación provisional y transitoria, al restablecerse el curso de la atención y del sentimiento, sólo momentáneamente cortados, provoque la reacción de una afección más enérgica, como si se hubiera contribuido por ese procedimiento a fijar y vigorizar las fuerzas del ánimo con que se seguía y se participaba en un acontecimiento, todo ello en el terreno psicológico.

Jankelevitch, refiriéndose al «manierista» y aplicando este término, no a las gentes de una fase del XVI, sino a todo aquel en quien prevalezca la «apariencia» y la «manera» sobre la

38. *El soldado Píndaro*, BAE, XVIII, pág. 293.

«verdad», a todo aquel que, conociendo el fondo de verdad, juega con la «manera» —lo cual se aplica superlativamente al Barroco—, sostiene que, al caer en la cuenta de esa contraposición o disimetría y advirtiendo los recursos que proporciona y el poder cuyo empleo estudiado representa, se ve aquel que conoce su manejo tentado de explotar —y esto es lo que aconteció con quien barroquizaba— la propensión de los hombres a sentirse maravillados y sorprendidos [39]. Pues bien, a través de la extremosidad, según el concepto que de ella hemos dado, y de sus manifestaciones derivadas o conexas, se pretende lograr determinados efectos conducentes a maravillar: tal es la finalidad de este corte o suspensión que deja en alto momentáneamente lo que la obra barroca parece pretender, para desencadenar luego una acción más eficaz; esto es, para atraer y sujetar más ahincadamente a aquellos a quienes se dirige. El artista, el pedagogo, el político barrocos apelan a una técnica de suspensión que intensifica, en un segundo momento, los resultados de influencia y dirección que persiguen.

López Pinciano comentaba que «la cosa nueva deleyta y la admirable más y más la prodigiosa y espantosa» [40]. Aquello que se presenta con esas cualidades que Pinciano gradualmente enuncia —bien sea un fenómeno natural, una acción humana, una obra de arte, la majestad de un rey, etc.—, cuando es contemplado por el espectador, por el lector, por el súbdito que ha de obedecer, por cualquier destinatario que sea, le deja lleno de asombro. Ya hemos visto a E. W. Hesse recalcar el papel del asombro y la sorpresa. Si la teoría aristotélica sobre el papel del «asombro» se ha leído en el Renacimiento y se seguirá leyendo y recordando en el Barroco, en este segundo período se busca en el asombro —palabra a la que con frecuencia se une la de «espanto»— la idea de algo diferente a

39. «Apparence et manière», fragmento de su obra *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, en *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, 1958, págs. 125 y sigs.
40. *Op. cit.*, t. II, págs. 57-58.

una introducción o acceso al saber; más bien, la de un efecto psicológico que provoca una retención de las fuerzas de la contemplación o de la admiración durante unos instantes, para dejarlas actuar con más vigor al desatarlas después. Por eso va referido al gusto por lo nuevo, lo inusitado, el prodigio, lo maravilloso, aquello que espanta, en el sentido de que sorprende en su grandeza o extrañeza.

Todo ello se consigue con recursos estudiados, manejando resortes que hay en el interior del hombre y sobre los que se actúa para llegar a esa situación transitoria de «suspense». Suárez de Figueroa sabe que la «suspendida admiración» se desata luego en más fuertes efectos [41]. Es un preceptista que ya conocemos, Carballo, quien aconseja al autor teatral, particularmente, que escriba «procurando tener siempre el ánimo de los oyentes *suspenso*, ya alegres, ya tristes, ya admirados, y con deseo de saber el fin de los sucesos, porque quanto esta *suspensión* y deseo fuere mayor, será más agradable después el fin» [42]. Un autor de comedias perteneciente al grupo valenciano, Carlos Boil, propone se utilicen aquellos temas en los que

> el énphasis que se muestra
> suspende, y la suspensión
> de un cabello al vulgo cuelga [43],

con lo que la suspensión —resorte de preferente aplicación masiva, para un vulgo numeroso y anónimo— detiene, en zozobrante inestabilidad, la atención, para reforzar la consecuencia de efectos emocionales.

Está aquí todo lo que el autor barroco espera de la técnica de utilizar los resortes de que hablamos. Lope, puesto a nove-

41. *El pasagero*, pág. 356.

42. *Op. cit.*, t. II, pág. 19. Innecesario aclarar que «agradable» no tiene la banal significación que hoy: quiere decir lo que gusta, aunque sea el desconsolador final de un drama triste.

43. *Poetas dramáticos valencianos*, t. I, Madrid, 1929, pág. 628, apéndice II: «A un licenciado que deseaba hacer comedias».

lista, advierte que hay que proceder, en la narración, contando «para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera» [44]. Villamediana admira en el canto «la suspensión con que enajena», curioso enlace de este resorte con la técnica de la alienación. Y si la cuestión se plantea eminentemente en relación con el teatro —arte barroco por excelencia—, con la novela, la poesía o la música, no menos es de aplicación a otros aspectos de la cultura. Por ejemplo, a la pintura o a las acciones del político. De ello hablaremos enseguida.

Hay un escritor francés que formula con no menos claridad el consejo que acabamos de leer en Carballo. Se trata de un pasaje de Scudéry, en su tragedia *Andromire* (1641), quien pide que en cada escena se presente «quelque chose de nouveau, qui tient toujours l'esprit suspendu» [45]. Tener en suspenso el ánimo: ahí está el secreto. Carballo se adelantaba a decirnos que por esa vía se lograba impresionarlo más firmemente. Sin buscar la explicación sistemática ni atender a las conexiones de fondo que aquí proponemos, alguno de los investigadores franceses sobre el tema ha vislumbrado una interpretación parecida a la nuestra, aunque lejanamente. De la tragedia francesa del XVII, que cada día interesa más en la desmesura de sus sentimientos y en la exuberancia de sus medios, en su independencia y novedad frente a los preceptos de los antiguos, sostiene Lebègue que su pretensión es causar sorpresa, y a ello se liga un quinto carácter que el citado historiador señala: la busca de emociones extremadas. Los caracteres de extremosidad y suspensión, que van correlativos, coinciden, pues, según vemos, con los aspectos que hoy se advierten también en el Barroco francés [46].

44. Lope, «Las fortunas de Diana», en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Rico, pág. 60.

45. Recogido por Rousset (*op. cit.*, pág. 269), quien, sin embargo, no plantea el tema que aquí tocamos. La cita se contiene en el prólogo de la obra.

46. Cf. M. Lebègue, «La tragédie», *XVII^e Siècle*, núm. 20, 1953, consagrado al Barroco.

A tales caracteres hay que referir, no menos, determinados modos que se dan en la esfera de la política, con los que se presenta la majestad de los reyes en las monarquías absolutas del XVII. Dejar en suspenso a los que están pendientes de ellos, a los que están presenciando y ocupándose de sus acciones de gobierno, es propio de los reyes que saben operar como deben, incluso de todo gran personaje que rige inteligentemente su conducta; en pocas palabras, de todo aquel que pretenda «realces» de héroe en su manera de actuar. Tal es la doctrina de Gracián, repetida en *El héroe, El político, El oráculo manual*, etc. Gracián es, tal vez, el máximo expositor de la doctrina de la suspensión, que en él adquiere un lugar central en su psicología y en su moralística. Merecería la pena dedicar un estudio a este tema [47]. Otros escritores —ahora nos referimos sólo a escritores políticos— hacen suyo el tema también. Alguno de ellos, Ramírez de Prado, habla de la «suspensión» producida en las gentes como de un eficaz, imprescindible recurso del gobernante [48]. Secreto, suspensión, imposición por vía extrarracional de la fuerza de la majestad, son elementos que se enlazan en el consejo que Gómez Tejada da a los gobernantes: «El secreto del Príncipe le hace más semejante a Dios, y, por consiguiente, le granjea majestad y reverencia, suspende los vasallos, turba los enemigos» [49]. «Hacer misteriosa la Majestad» es consejo de J. A. de Lancina: «Quien quiere suspender al vulgo con sus operaciones las hace misteriosas; cuanto más las ostenta, le viene mayor curiosidad y el hacer arcano causa veneración» [50]. Muy especialmente entre los tacitistas, la doctrina del secreto va unida a la de la suspensión, y una y otra constituyen piezas clave en la doctrina, elaborada por ellos,

47. Algunas páginas pueden verse en la obra de W. Krauss, *Graciáns Lebenslehre*, cit., págs. 116-117.

48. *Consejo y consejero de Príncipes*, Madrid, 1958, pág. 25.

49. *El filósofo*, Madrid, 1650, fol. 140.

50. *Comentarios políticos*, selección citada, págs. 97 y 98; observemos, en un caso más, el uso de la voz «suspender».

del comportamiento del príncipe, que desde sus páginas se difunde, convirtiéndose en un principio básico del absolutismo monárquico, tal como insistentemente se predica a los súbditos. Muchas veces se oyeron en escena palabras como estas de Calderón, en *La gran Cenobia*:

> en secretos misteriosos,
> obedeced los efetos
> sin examinar el cómo.

La misma concepción de la «majestad», rodeada de un renovado sentido carismático —en cuyo plan entra la discusión sobre si conviene que el rey se presente con frecuencia ante su pueblo y se haga familiar entre sus súbditos, o a la inversa, si deba mantenerse alejado, envuelto en un halo de misterio, sin que nadie pueda penetrar en sus pensamientos—, todo ello contiene un eco de la idea de suspensión. Tal viene a ser la noción de los *arcana imperii*, de origen tacitista y desarrollada por los escritores absolutistas: no se puede traducir por la expresión contemporánea de «secretos de Estado», la cual viene a ser una versión ordinaria, propia de un gobierno burocrático, en un mundo cuyas relaciones han quedado sin contenido mágico. Los *arcana* apelan, en cambio, a los efectos extraordinarios y a la acción sobrecogedora de la *potestas*, a través de recursos mágicos, aunque, claro está, se trate de esa magia natural —algo así como posesión de ciertos conocimientos psicológicos que se dan raramente—, cuyo cultivo entretenía a los mismos cartesianos en el XVII.

Esa técnica de suspensión en el teatro y la novela, en la política, etc., se aplica, con los consabidos objetivos sociales de la época, al arte de la pintura. No se ha insistido bastante en la práctica de lo inacabado, tal como se da en Velázquez y otros. Es un procedimiento de suspensión, en el que se espera que el ojo contemplador acabe por poner lo que falta, y por ponerlo un poco a su manera. Toda la pintura de manchas o

«borrones», de pinceladas distantes, etc., es, en cierta medida, una «anamorfosis», que reclama sea recompuesta la imagen por la intervención del espectador. En todos esos casos, es de aplicación lo que Baltrusaitis ha escrito: «El rayo óptico no es el conductor pasivo de una sensación producida por un objeto; lo recrea, proyectando en la realidad sus formas alteradas» [51]. Se ha observado —y es bien elocuente— el paralelismo entre un ejemplo tomado de la pintura y otro de la literatura, ambos eminentísimos, en una misma época, aproximadamente, desde los primeros años del siglo XVII, en relación con el aspecto que ahora observamos. Después de ya escrita la primera docena de sus obras, entre las que cuentan sus más grandiosas tragedias, las obras siguientes que Shakespeare produce parecen más descuidadas, como sin pulir, sin darles su última mano. Algunos críticos han pretendido ver en ello razones esotéricas, de oculto simbolismo. Otros han optado por suponer que el autor se hallaba fatigado y ese cansancio le habría llevado a convertirse en un hombre abandonado en su quehacer. ¿No parece más propio y congruente con las circunstancias del caso relacionar ese hecho con la sensibilidad barroca y con su gusto por lo inacabado? Ante una comprobación semejante no hay por qué reducir su estimación a un juicio valorativo de «imperfecto»; en ningún caso tiene por qué verse así necesariamente, aunque en ocasiones (pensamos ahora en el ejemplo de tantas obras de Lope) se puedan superponer ambos juicios. Creemos, pues —con apreciación más ajustada a las circunstancias de la época—, que estamos ante la aplicación por Shakespeare de un procedimiento cada vez más barroco. Simplemente, de un procedimiento a través del cual se pretende que lo inacabado lleve a la suspensión, a la intervención activa del público y al contagio y acción psicológica sobre éste, que le inclina hacia unos objetivos a los que se quiere dirigirle.

51. *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, París, 1969, pág. 12.

El otro ejemplo de técnica de lo inacabado a que aludimos lo ofrece, entre tantos otros posibles, la pintura de Velázquez. Hoy se ha hecho habitual señalar en ella su carácter de pintura sin terminar, descuidada. Ortega le ha dado mucho relieve a este aspecto de la obra de Velázquez [52]. Limitándose a una explicación biográfica, se ha querido ver en esto como una desgana del pintor, distraído de su tarea por otras preocupaciones que las de su pintura. No entremos en esta cuestión personal. A nosotros nos interesan las razones históricas del hecho. Y planteándolo así nos encontramos con que el proceder de Velázquez no es único, sino que se inserta en una corriente general de los pintores de su tiempo (con casos tan egregios como el de Rembrandt), los cuales practican con entusiasmo la pintura de «borrones» o «a lo valiente», de que tanto gustaba, muy representativamente, un Gracián. Lo más interesante, para nosotros, está en que así se vio en la época, cuando el mismo Gracián hace el elogio de Velázquez en ese sentido, cuando Quevedo ve elogiosamente en su obra, no unos perfiles ni unos colores cuidadosa y plenamente puestos en el lienzo, sino unas «manchas» discontinuas e inacabadas. Quevedo piensa que eso es mucho más «verdad» en el cuadro que una relamida terminación. Si tenemos en cuenta que, unos años antes, escritor tan entendido y gustador de la pintura como fray José de Sigüenza echaba en cara a los pintores españoles su manera de dejar bien terminada la obra, frente a la libre desenvoltura del pintar a lo valiente que él admiraba en los artistas italianos [53], comprenderemos que la técnica de lo inacabado en Velázquez —dejando aparte la genialidad de su aplicación— ni es excepcional ni original en él, ni dejaba de responder a

52. Ortega relaciona el arte de Velázquez con este descubrimiento: «la realidad se diferencia del mito en que no está nunca acabada», «Introducción a Velázquez», en *OC*, t. VIII, 1943, pág. 479.

53. «Labrar muy hermoso y acabado ... propio gusto de los españoles en la Pintura» (*Historia de la Orden de San Jerónimo*, NBAE, vol. XII, t. II, pág. 549).

todo un proceso histórico: representa un momento cumbre en los procedimientos del Barroco.

Tal como la practica Saavedra Fajardo —otro entusiasta y buen catador de la pintura de borrones de su tiempo—, la literatura de «empresas», ¿qué es sino un modo de escribir incompleto e inacabado? Y la tan frecuente utilización de recursos alusivos y elusivos en las páginas del propio Quevedo responden seguramente a lo mismo [54]. Se comprende que una dosis de desaliño entre, con rigurosa significación histórica, en la estética del Barroco, la cual, en los más extremados casos, toma aires de desgarro.

El descuido tiene su preceptiva. La función que aquí atribuimos a la que hemos llamado técnica de lo inacabado, dentro de la preceptiva del Barroco, se sublima en el valor que se confiere a la práctica estudiada del «descuido». «Galas viste el descuido», escribe Bocángel [55], y Calderón hace suya la doctrina: « ... que hay, en el descuido, belleza» (*La Sibila de Oriente*). Aplicando una estimación como la que acabamos de ver formulada hasta los más cotidianos aspectos de la vida, Cubillo de Aragón pone en boca de uno de sus personajes: «El descuido has de alabar en la gala» (*El señor de Buenas Noches*). Ese papel del descuido —que se extiende hasta la atribución de un valor estético a lo feo— [56] no se opone a la estimación barroca de la cultura, sino que, por el contrario, aparece como un elemento de la misma. Pellicer de Tovar formula con todo rigor el principio: «siendo tal vez el descuido indicio de mayor acierto que el cuidado» [57].

El receptor de la obra barroca que, sorprendido de encontrarla inacabada o tan irregularmente construida, queda unos

54. Cf. D. W. Bleznick, *Quevedo*, Nueva York, 1972.

55. *Obras*, t. I, pág. 27. El pasaje pertenece a la *Fábula de Leandro y Hero*.

56. G. Díaz-Plaja, *El espíritu del Barroco*, Barcelona, 1940.

57. Prólogo a las *Obras* de A. Pantaleón de Ribera, en la edición póstuma de Madrid, 1631. Cito por la edición de Madrid, 1944, t. I, pág. 28.

instantes en suspenso, sintiéndose empujado a lanzarse después a participar en ella, acaba encontrándose más fuertemente afectado por la obra, prendido por ella. Soporta así, con una intensidad mucho mayor que cuando se sigue otras vías, una influencia incomparablemente más enérgica de la obra que se le presenta. No se trata —ya antes hemos dedicado unas páginas al tema— de llegar a conseguir una adhesión intelectual del público, sino de moverlo; por eso se busca ese resorte de suspensión que lanza luego a un movimiento más firmemente sostenido. Y ésa es la cuestión: mover.

La obra barroca parece señalar hacia algo colocado más allá de ella misma, como si ella misma no fuera más que una preparación. De ahí que ofrezca ese carácter provisional, como de transitoria, que alguna vez se ha hecho observar [58]. Lo que se traduce en un aspecto abocetado o como si el autor hubiera interrumpido de pronto el trabajo, quizá para volver más tarde a él. En ese supuesto momento de interrupción, en ese aparente intermedio, es cuando el espectador interviene, moviéndose eficazmente hacia lo que la obra le propone.

Tal es el sentido de esta técnica barroca: suspender, por tanto, siguiendo los más diversos medios, para provocar después que, tras ese momento de detención provisional y transitoria, se mueva con más eficacia el ánimo, empujado por las fuerzas retenidas y concentradas, liberadas luego, pero siempre después de dejarlas colocadas como ante un canal conductor que las dirija. La técnica del «suspense» se relaciona con la utilización de los recursos de lo movible y cambiante, de los equilibrios inestables, de lo inacabado, de lo extraño y raro, de lo difícil, de lo nuevo y antes no visto, etc., etc. Como nos dice Céspedes y Meneses de uno de sus personajes: «Quedó un tanto de la impensada novedad suspendido ... » [59]. De algunos de estos puntos hablaremos luego, pero ahora vamos a ocupar-

58. Rousset, *op. cit.*, pág. 232.
59. *El español Gerardo*, pág. 246.

nos de uno de los más decisivos: la utilización de lo oscuro y difícil.

La extremosidad en que el barroco se coloca y la suspensión que procura manejar hábilmente como recurso, llevan a servirse de la dificultad y de la oscuridad —de la segunda, en razón de la primera—. Si en los primeros tiempos de manieristas y cultistas, Luis Carrillo ha llegado ya a decir que «efectos son del buen hablar dificultar algo las cosas», bien que haya que rechazar la oscuridad y servirse con mesura de una dificultad discreta [60], algunos años después López Pinciano no dudará en sostener: «En lo dificultoso está lo hermoso» [61]. Lope, haciendo polemizar a sus personajes sobre el tema, le hará expresar a uno de ellos en *La dama duende* (acto I, escena IV) que la dicción poética ha de ser «escura aun a ingenios raros». Pellicer de Tovar nos dará el principio normativo de esta nueva estimativa: «Condición es de lo precioso estar escondido» [62]. Y Gracián cree ver un criterio general en ello: «Siempre fue lo dificultoso estimado» [63]. La profesora A. Collard estudia en un capítulo de su obra el tema de oscuridad y dificultad en las letras del XVII y señala que ya en un texto renacentista —la traducción de Castiglione por Boscán— se insinúa la participación del público lector que tales recursos suscitan, como objetivo en el empleo de los mismos; la autora no se detiene en este punto, que para nosotros es el aspecto esencial de la cuestión y el que nos ha llevado a plantearnos la cuestión (prólogo a nuestro libro de 1944). A través de los muchos pasajes que recoge —si bien entre ellos faltan algunos que nosotros damos aquí y que consideramos más interesantes a nuestro objeto— plantea A. Collard la cuestión de si cabe una diferencia decisiva entre una oscuridad de fondo o contenido (Gracián, Queve-

60. *Libro de la erudición poética*, edición de M. Cardenal Iracheta, Madrid, 1946, págs. 93-94.
61. *Op. cit.*, t. I, pág. 154.
62. Prólogo a las *Obras de Pantaleón de Ribera*, cit., pág. 24.
63. *El discreto*, pág. 320.

do, etc.) y otra de forma externa o de palabra (Góngora, Carrillo, Bocángel, Trillo). Tal diferenciación había sido aceptada en términos generales —por Menéndez Pidal, entre otros—, pero la autora no ve grandes razones para mantener ese punto de vista. Desde luego, para nosotros, carece de significación respecto al sentido que buscamos en el tema, y no cambia las razones para atenernos a esa indiferencia ante tipos diferentes de dificultad la posible consideración de que vayan destinados a públicos distintos en uno u otro caso, según propone F. Lázaro. Podría tener relevancia si descubriéramos que la segunda va destinada a públicos más distinguidos, ricos y cultos, que la primera. Probablemente así es, pero esto está aún por investigar. Creemos que en ambos casos esas dos maneras de oscuridad —aunque en su dualidad puedan observarse otros aspectos— operan sobre el público de la misma forma: atrayéndole, sujetando su atención, haciéndole partícipe de la obra, haciéndole esforzarse en su desciframiento, provocando por esa vía una fijación de la influencia de la obra en el lector [64].

Hay en el siglo XVII un reiterado elogio de la dificultad, y lo más interesante del caso es que se plantea pedagógicamente: una buena y eficaz enseñanza se ha de servir de lo difícil y por tanto del camino de lo oscuro para alcanzar un resultado de afincar más sólidamente un saber. Hay un pasaje de Carballo de un máximo interés para entender esta cuestión y para apreciar su alcance y de paso para advertir cómo ciertos valores, tal el de la claridad en la exposición docente, no son de carácter absoluto, sino producto de una estimación histórica. Según Carballo, hay que admitir que «de ver las cosas muy claras se engendra cierto fastidio, con que se viene a perder la aten-

64. *Nueva poesía: Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, 1967, págs. 99 y sigs. El trabajo que se cita de Menéndez Pidal es «Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», recogido en *Castilla, la tradición, el idioma* (Col. Austral, Madrid); el de F. Lázaro, «Sobre la dificultad conceptista», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. VI, Madrid, 1956.

ción y assí se leerá un estudiante quatro hojas de un libro, que por ser claro y de cosas ordinarias no atiende a lo que lee. Mas si es difficultoso y extraordinario su estilo, esto propio lo incita a que trabaje por entendello, que naturalmente somos inclinados a entender y saber y un contrario con otro se esfuerça, ansí con la difficultad crece el apetito de saber» [65]. No es éste un testimonio único. Gracián, paralelamente, sostendrá, décadas después: «A más dificultad más fruición del discurso en topar con el significado, cuando está más oscuro» [66]. El método pedagógico de lo difícil tiene en Gracián —por algo es quizá el más eminente preceptista del Barroco— su más firme partidario: «La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado» [67].

Hay, sin duda, razones variadas que ponen en circulación el gusto por lo que es costoso de entender. La tendencia a la deformación y complicación oscurecedoras vendría en el XVII, según Highet, de influencias griegas y latinas: así en el estilo de Góngora, de Marino, de Milton; Jáuregui tuvo que inclinarse al gongorismo al traducir la *Farsalia* [68]. Pero, ¿por qué se produce esa influencia, por qué se generaliza y alcanza un papel central en el sistema de la cultura barroca?

Puede haber y hay razones triviales —como las que hoy dan lugar a la difusión de los crucigramas (lo que no quiere decir que sociológicamente sea un tema trivial)—, José de la Vega, queriendo darnos cuenta de un estado cultural de mediocre nivel en su tiempo, escribió: «Es infalible admirar uno lo que no comprehende, o ya por no dar a entender que no lo ha entendido o ya por ser generalmente la maravilla pasto de la ignorancia» [69]; ciertamente que unas determinadas formas de

65. *Op. cit.*, t. I, pág. 114.
66. *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso XL.
67. *Op. cit.*, Discurso VII, pág. 266.
68. *La tradición clásica*, cit., I, pág. 256.
69. *Confusión de confusiones*, 1688 (reproducción facsímil, Madrid, 1958), pág. 142.

dificultad se avienen bien con la *mid-cult* y se corresponden con el carácter masivo de ésta. Y ésta es, sin duda, una de esas razones que operan en el XVII.

Desde luego, en el Barroco hay una común inclinación a lo difícil y oscuro que llega a niveles socialmente bajos. Pero en las mismas preceptivas del momento se defienden esas calidades y se las desea ver cultivadas por el autor. Pertenece esa actitud, pues, a la mentalidad que dirige y hace la cultura del XVII barroco. Y esto es lo que hemos de tratar de explicarnos. Los textos de Gracián y de Carballo, tantos otros más, a nuestro parecer, no admiten otra interpretación: se considera como un procedimiento para fijar más la atención y hacer más profunda la huella que una obra, un espectáculo, etc., dejan en el espíritu del que recibe su impresión. Una doctrina que capte y quede impresa, una obra de arte que introduzca en su mundo al público y le mueva, un poder político que espante y se imponga, todo ello y tantas otras manifestaciones más de la vida social del XVII requieren oscuridad, la cual refuerza la suspensión y se traduce en dificultad.

Hemos querido hacer ver en otras ocasiones que la literatura de emblemas y todos los demás géneros emparentados con la misma y utilizados para objetivos religiosos, políticos, educativos o simplemente placenteros, responde a ese carácter de la cultura barroca. Como declara el más ilustre escritor de «empresas» en nuestra lengua, Saavedra Fajardo, la finalidad de esa manera de escribir, que necesariamente lleva un elevado nivel de dificultad, se encuentra en que «el lector no pierda el gusto de entenderlas por sí mismas» [70]. Como enunciando un precepto de rigurosa aplicación, Lope dirá: «Es enigma una oscura alegoría que se entiende difícilmente» [71]. Carballo pe-

70. Cf. nuestro estudio «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», recogido en mi *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972.

71. *Obras*, cit., pág. 1.242.

día «que sea muy dificultosa de entenderse» [72]. Y no sólo la literatura; el arte todo es un lenguaje esotérico y difícil que se lee y se entiende por debajo de la aparente significación de los símbolos que utiliza [73]. Ya dijimos, años atrás, que las ceremonias y fiestas públicas, los arcos, carrozas y otras manifestaciones públicas de carácter plástico, tenían el valor simbólico de verdaderos emblemas y jeroglíficos, utilizados para servirse del papel educativo y directivo de los ánimos que a la oscura dificultad se le atribuía [74]. León Pinelo nos cuenta de catafalcos funerarios o de arcos triunfales, decorados con jeroglíficos, levantados en las calles [75].

Dentro del arte hay que referirse a un tipo de obras que se difundieron mucho en el XVII, aunque su origen se haya querido encontrar mucho más lejos, en las consideraciones de Platón sobre la perspectiva. Nos referimos a las llamadas *anamorfosis*, en las cuales, por un juego de deformaciones, de distorsiones practicadas sobre el objeto, se pretende conseguir que a primera vista éste desaparezca o, mejor dicho, se aproxime en su apariencia o se asemeje a cosa muy distinta, para restablecerse en la forma sensible de su propia realidad, ante el ojo del espectador, cuando éste lo contempla desde un determinado punto de vista. Son juegos de perspectiva que siempre se usaron, pero que en el Renacimiento, al juntarse un mayor saber geométrico con una intensa curiosidad por los efectos mágicos, empezaron a difundirse, para hacerse muy frecuentes en el Barroco, siendo un ejercicio de virtuosismo en la ciencia geométrica de la perspectiva, muy gustado en el XVII.

Hemos de considerar, pues, las anamorfosis como una de las manifestaciones más curiosas y complicadas de la precep-

72. *Op. cit.*, t. II, pág. 89.

73. Cf. J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972.

74. Cf. mi *Teoría española del Estado en el siglo XVII*, Madrid, 1944, pág. 54.

75. *Anales de Madrid*, ed. de Fernández Martín, Madrid, 1971.

tiva de la dificultad. Son aplicación de un saber calculado que, si tiene de magia natural —en tanto que manejo de resortes naturales difícil de alcanzar—, es a la vez un saber rigurosamente geométrico. Vienen a constituir por ello una zona de aproximación de Barroco y Racionalismo a que, en anterior capítulo, nos referimos. El tema, bajo este aspecto, fue estudiado por G. Rodis-Lewis [76], de cuyas páginas sacamos la noticia de que fue un género cultivado por ingenieros, matemáticos, filósofos de la escuela cartesiana. Recientemente, el tema de la anamorfosis ha sido estudiado por Baltrusaitis, en un libro de apasionante curiosidad, cuyas conclusiones coinciden y apoyan nuestros planteamientos [77]. Él ha señalado, en Francia, los trabajos anamórficos de Salomon de Caus, de J.-F. Niceron, del P. Maignan. El segundo de éstos publicó una obra bajo el título *Thaumaturgus opticus* (París, 1646). Maignan fue una figura secundaria del cartesianismo, cuyo nombre nos interesa porque, a través de este autor, entró principalmente en España aquella corriente intelectual [78]. A Sebastián de Caus se le ha atribuido, en medio de su barroquismo, el origen de la palabra «ingeniero», aunque en otro lugar hemos citado algunos datos que demuestran que, por de pronto, en España, la palabra era conocida de mucho antes [79].

Los procedimientos de anamorfosis se aplican —según se desprende del amplio repertorio de ejemplos reunido por Baltrusaitis— a la representación de toda clase de temas: bíblicos, hagiográficos, políticos, heroicos, o de fenómenos naturales, etc. Muy en primer lugar, a las materias sobre las cuales más se

76. «Machinerie et perspectives curieuses dans leur rapport avec le cartésianisme», *Bulletin de la Société d'Études sur le XVII^e siècle*, París, 1956.

77. Cf. *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, cit.

78. Cf. P. Ramón Ceñal, «La vida, obras e influencia de Emmanuel Maignan», *REP*, núm. 46, 1952, y «La filosofía de Emmanuel Maignan», *Revista de Filosofía*, XIII, núm. 48, 1954.

79. *Antiguos y modernos: La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, pág. 574; *Estado moderno y mentalidad social*, t. I, págs. 50 y 82.

extiende el Barroco. De 1630 a 1650 parece que se sitúa el auge de la anamorfosis, y París —según el investigador que acabamos de citar— se convierte en el centro de estudio y de propagación de este género de combinaciones ópticas, cultivado entre personajes próximos a la Corte [80]. Ello contribuye a demostrar la conexión de París, contra lo que tantas veces se ha dicho, con la cultura barroca. Con la anamorfosis, el gusto por lo difícil toma un giro extravagante y nuevo, todo muy de acuerdo con la mentalidad de la época.

Interés por conducir racionalmente los resortes con los que canalizar y dirigir los movimientos de un público, utilización, a este aspecto, de la eficacia que posee la técnica de la suspensión, tendencia a la extremosidad, empleo de la fuerza pedagógica que ofrece el «desafío» de lo difícil, son factores que entran en el juego de la cosmovisión barroca. Aunque antes hemos hablado de ésta, recordemos ahora unos versos de Calderón, en los que su principio se enuncia de manera tal que nos ayudan a comprender lo que llevamos expuesto:

> es todo el cielo un presagio
> y es todo el mundo un prodigio [81].

Ante ello, el arte o la política del Barroco son un *descifra-miento*, lo cual, evidentemente, supone un juego con la dificultad y la oscuridad. De ahí el papel que en el Barroco haya de atribuírsele, forzosamente, a la serie de elementos que entran en ese juego, esto es, a otro grupo de factores que se organizan en torno al núcleo del concepto de artificio.

80. *Op. cit.*, págs. 58-60.

81. *La vida es sueño*, versos finales de la jornada primera. Baltrusaitis, en su citado estudio, saca esta conclusión (pág. 32): en el siglo XVII «nos encontramos en una época en la que el arte y el prodigio se entremezclan y se asocian estrechamente».

Capítulo 9

NOVEDAD, INVENCIÓN, ARTIFICIO (Papel social del teatro y de las fiestas)

El gusto por lo difícil, que alcanza tal preferencia en la mentalidad barroca, da un papel destacado, en la estimación de cualquier obra que se juzgue, a las cualidades de novedad, rareza, invención, extravagancia, ruptura de normas, etc. Todas esas notas, tal como se presentan en los juicios de los hombres del siglo XVII, llevan entre sí un nexo, de lo que procede el que todas ellas deriven del anhelo de novedad, como éste a su vez procede de la tendencia a buscar la dificultad.

«Lo admirable que trae la novedad», es frase que leemos en Céspedes y Meneses, como podríamos encontrarla en cualquier otro autor de la centuria barroca [1]. Hay, así lo reconoce el escritor de la época, una inclinación natural, innata, que arrastra al hombre hacia lo nuevo. Dorotea, en la obra de este título de Lope, nos dirá: « ... la diferencia causa novedad y despierta el deseo»; «propiedad de todo lo que es nuevo —dirá, por su parte, Tirso—, pues nuestra mudable inclinación tiene de ordinario en más lo advenedizo» [2]. La tendencia a considerar como producto de la naturaleza aquello que se pretende vigorizar, se observa claramente en este punto: «Es natural en todos el deseo de saber cosas nuevas, extrañas, admi-

1. *El español Gerardo*, cit., pág. 201.
2. *Cigarrales de Toledo*, cit., pág. 173, repetido en pág. 263.

rables, diversas, y también de inquirir sus causas» [3]. La cadena de adjetivos que se eslabonan en ese texto es bien típicamente barroca. La crítica de toda clase de cosas emplea, desde el Manierismo, acentuándose tal uso en el Barroco, voces como «nuevo», «original», «caprichoso», «raro», «extravagante», con una acepción de elevada estimación positiva, en lo que hay que ver no una manifestación de un gusto español, sino un fenómeno común a extensos sectores del XVII europeo, como ya hizo observar Wölfflin [4]. En una extensa investigación sobre el sentido de la historia en el Renacimiento, principalmente español, hicimos un amplísimo estudio sobre el papel de ese interés por la novedad. Perseguimos allí la formación de un tópico que el siglo XVI recoge y potencia, como fórmula en la que condensa la expresión de una de sus más profundas tendencias: «Todo lo nuevo place» [5]. A las numerosísimas referencias que dimos sobre la presencia de este aforismo en textos de los siglos XVI y XVII, podemos añadir todavía otra, tomada de una de las novelas de María de Zayas y Sotomayor: «Como dice el vulgar, lo nuevo aplace» [6], frase cuya trivialización en forma de refrán nos confirma un pasaje de Agustín de Rojas [7]. A través de la obra de la interesante novelista que acabamos de citar se encuentran otras alusiones al tema de la novedad que ponen de relieve el papel del mismo [8]. Ese papel, según demostramos en nuestro trabajo anteriormente recordado, ha variado profun-

3. Suárez de Figueroa, *Varias noticias...*, fol. 20.

4. *Rinascimento e Barocco*, cit., pág. 25 n.

5. Cf. mi obra *Antiguos y modernos: La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Parte Primera.

6. *La más infame venganza*, en *Desengaños amorosos*, reedición de G. de Amezúa, Madrid, 1950, t. II, pág. 20.

7. *El viaje entretenido*, edición de J. P. Ressot, pág. 105; aparece como título de una obra.

8. Véanse algunos ejemplos: de un caballero enamorado de una dama, «el trato y ser ropa nueva le había de apetecerla» (t. II, pág. 88); en otro pasaje: «eso tienen las novedades, que aunque no sean muy sabrosas, todos gustan de comerlas» (t. II, pág. 102). Estos fragmentos pertenecen a diferentes novelas de la segunda serie.

damente del siglo XVI al XVII. En el siglo del Renacimiento ha impulsado la vida social en múltiples aspectos, y si bien se encuentra solamente en ciertas capas de la población urbana —nunca en la rural, ni en muchos sectores de las ciudades—, llega a ser como el principio vital que anima a los grupos sociales ascendentes. Cuando el absolutismo monárquico del XVII —explicábamos allí— cierra sus cuadros firmemente en defensa de un orden social privilegiado, se le ve cómo teme caer bajo los amenazadores cambios que el espíritu del XVI y su auge económico y demográfico ha traído consigo. Ello suscita, en esa segunda fase que señalamos, un grave recelo contra la novedad. Se la excluye de todas aquellas manifestaciones de la vida colectiva que puedan afectar al orden fundamental y se la recluye en aquellas áreas que se juzgan inocuas o, por lo menos, no graves para el orden político. Desde entonces es lo que practican —como hasta en nuestros días tenemos ocasión de ver— todos los regímenes de fuerza instalados en el gobierno de los pueblos. Tal vez haya que ver en ello un reflejo del estado de ansiedad por la amenazadora irrupción del cambio, en la vida social organizada tradicionalmente, que el sentimiento de crisis despertaba entonces en todo el mundo. Una crisis económica, social, con repercusiones de toda índole, que el hombre del Barroco vive, lleno de inquietud por las desfavorables novedades que el tiempo le pueda traer. Es un estado de ánimo particularmente intenso en España. Con ello se comprende surgiera, en los que temieron verse perjudicados en su situación privilegiada, una repugnancia a lo nuevo que les amenazaba por doquier. «Todas las cosas están en calma —previene Pellicer a sus lectores (8 de marzo de 1644)— y el tiempo muy preñado de novedades que dicen parirán pronto» [9]. Con su tono gacetillero, Barrionuevo traduce lo que acabamos de decir, con estas palabras: «Cada día se ven y oyen monstruosidades en Ma-

9. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXIII, pág. 150.

drid» [10], y, cuando menos, sus cuadernos de noticias en todo señalan abrumadora confusión, en cuanto en el momento se hace y se reforma; ya lo vimos páginas atrás. De expectativas así, el hombre del XVII, y muy especialmente el español, no espera nada bueno (nos referimos, claro está, a los integrados en el sistema). Consecuentemente, para ellos, en la política, en la religión, en la filosofía, en la moral, se trata de cerrar el paso a toda novedad, precisamente porque, aun no queriéndola, se presenta traída por el desorden de los tiempos. «Cada día hay novedades en la política», se comenta en una carta de jesuitas (2 de marzo de 1638) [11], y Barrionuevo advertirá a su público: «Cada día se ven cosas nuevas en este lugar» (19 de agosto de 1654) [12]. Pues bien, eso es lo que el sector de los integrados, que montan la «propaganda» al modo barroco, quieren evitar o por lo menos neutralizar en sus consecuencias de revuelta. Mas, como el espíritu público difícilmente renunciaría a la atracción de lo nuevo, después de la experiencia renacentista y de cuanto a su favor había estado escuchando durante más de un siglo, ahora se le deja campo libre allí donde la amenaza del orden que traiga consigo no sea grave o resulte tan remota que no constituya ningún problema cortar a tiempo sus extremos. El arte, la literatura, la poesía, siguen exaltando la novedad y por el cauce de esas actividades se da salida al gusto por lo nuevo de ciertos grupos sociales —si bien bastará que una «décima» o cualquier otra mínima estrofa contengan la sospechosa alusión al proceder de algún ministro para que el autor se vea encarcelado sin proceso durante años (tal es el caso de Adam de la Parra [13])—.

El Barroco proclama, cultiva, exalta la novedad; la reco-

10. BAE, XXII, pág. 187 (29 mayo 1658).
11. MHE, XIV, pág. 339.
12. BAE, XXI, pág. 46 (19 agosto 1654).
13. Véanse los numerosos casos semejantes que hemos citado en el cap. primero. Sobre Adam de la Parra, cf. el prólogo de J. de Entrambasaguas a la edición de la obra de aquél, *Conspiración herético-cristianísima*, traducción de A. Roda, Madrid, 1943.

mienda: «Bueno será, según esto, sigamos otra vereda que no carezca de novedad, para que rinda aprovechamiento» [14]. Se la quiere mantener como un principio omnivalente: «Todo es novedad en este mundo; sólo es viejo el haberlas», dice Fernández de Ribera [15], si bien, al universalizarla de tal manera, vemos claro que se le hace perder toda su virulencia. Sus declaraciones a favor de lo nuevo no serán menos ardorosas que las del XVI, pero en la medida en que sean permitidas se reducirán a juegos poéticos, extravagancias literarias, recursos de la tramoya teatral que asombran y suspenden al decaído ánimo ciudadano del siglo XVII. A ello obliga la básica actitud conservadora de la cultura barroca que ya tratamos de explicarnos. Nada de novedad, repitámoslo, en cuanto afecte al orden político-social; pero, en cambio, una utilización declarada a grandes voces de lo nuevo, en aspectos externos, secundarios —y respecto al orden del poder, intrascendentes—, que van a permitir, incluso, un curioso doble juego: bajo la apariencia de una atrevida novedad que cubre por fuera el producto, se hace pasar una doctrina —no estaría de más emplear aquí la voz «ideología»— cerradamente antiinnovadora, conservadora. A través de la novedad que atrae el gusto, pasa un enérgico reconstituyente de los intereses tradicionales.

Por eso la novedad interesa tanto al escritor barroco. Es una manera de hacer tragar, endulzadamente, deleitosamente —según norma de la sempiterna preceptiva horaciana—, todo un sistema de reforzamiento de la tradición monárquico-señorial. Si la pedagogía y todas las artes de conducir el comportamiento humano en el Barroco procuran llegar a niveles extrarracionales del individuo y desde allí moverle e integrarle en los grupos mantenedores del sistema social vigente, un gran recurso es el de llamar la atención con el *suspense* de la novedad siempre que no entrañe riesgo. Lo nuevo place, lo no visto

14. Suárez de Figueroa, *El pasagero*, pág. 361.
15. *El mesón del mundo*, cit., pág. 68.

antes atrae, la invención que se estrena embelesa; pero todo ello se permitirá en aparentes audacias que no afecten al fondo de las creencias sobre las que se asienta la estructuración social de la monarquía absoluta; por el contrario, sirviéndose de esas novedades como vehículo, se introduce más fácilmente la propaganda persuasiva a favor de lo establecido.

Ya sabemos que el Barroco se fió poco de los argumentos estrictamente intelectuales, del pensamiento escolástico moldeado por la sociedad tradicional, erosionados por la crítica, desde tres siglos antes, en múltiples esferas. Prefiere apelar, dijimos páginas atrás, a resortes extrarracionales que muevan a la voluntad. Y un resorte de mucha fuerza es ese de la novedad —tanto más llamativa y extravagante, cuanto más superficial se la ha dejado—. La novedad cautiva el gusto y la voluntad que le sigue. «La novedad solicitaba a los ojos y éstos a la voluntad», dice en una ocasión Céspedes y Meneses [16].

Así pues, preceptistas y cultivadores de diferentes artes estarán de acuerdo en recomendar que se procure, del modo que sea, la novedad, porque sin conseguirla no se logrará nada (bien entendido que se trata de artes que de suyo son inofensivas, en el sentido que ya llevamos dicho). Carballo pide al poeta que se esfuerce en inventar las cosas «más raras y admirables» [17]. Cuando se elogia la obra de un autor, como hace Setanti con J. Merola, se la califica de «su invención más rara» [18], y el propio autor se ufana, muy impropiamente, de ello. Un teorizador de la historia, el P. Jerónimo de San José, nos advertirá admirativamente de «la gracia de la innovación que es la rareza» [19]. Hasta en aquellas artes, no de lo verosímil, sino de lo verdadero, en las que —nos referimos sobre todo a la historia— se había exigido siempre de quien la cultivara la

16. *Op. cit.*, pág. 193.
17. *Op. cit.*, t. I, pág. 74.
18. *República original sacada del cuerpo humano*, Barcelona, 1597, primeras páginas sin numerar.
19. *Genio de la historia*, reedición de Vitoria, 1957, pág. 331.

verdad, nos encontramos ahora con que ese consejo de seguir la verdad va curiosamente matizado. En efecto, la recomendada subordinación del escritor barroco a la exigencia de la cosa nueva le hará aclarar a Cabrera de Córdoba: «La verdad ha de ser de lo notable, para enseñar y delectar por la singularidad y extrañeza» [20].

Al tema de la novedad, al recorte y desviación que sufre, bajo las tendencias represivas del absolutismo monárquico, hemos dedicado ya muchas páginas, que no vamos a repetir aquí [21]. Hemos querido recoger alguna mención nueva del tema y poner de relieve, sobre todo, su conexión con las técnicas de dominio y dirección de la voluntad, llevando a ésta a la aceptación de un estado de cosas cuya defensa se ha infiltrado bajo aspectos de sugestiva y atrayente extrañeza. Lo extraño, lo extraordinario, lo que se sale de lo normal, son manifestaciones de la novedad. También en Francia se ha dicho que, para la mentalidad barroca, lo que más permite lograr la intensificación de efectos de una tesis o de modos de apreciar o de actuar determinados, es el empleo de lo extraordinario, de lo que se sale de lo común [22].

20. *De historia, para entenderla y escribirla*, edición con un estudio de S. Montero Díaz, Madrid, 1948, pág. 42.

21. Suscitaremos aquí, sin embargo, una cuestión que nos plantea una interesante sugerencia de G. M. Foster: «En general, la atracción indiscutible de lo nuevo y de lo innovador parece ir asociada con las entidades industriales. No podemos asegurar si los pueblos que mostraron mayor interés por las novedades se convirtieron en industriales de primera categoría por esa misma afición, o si el sistema industrial es el que produce tales valores. Me inclino a lo segundo, es decir, a que se desarrollan las aspiraciones con la oportunidad de satisfacerlas. En todo caso, la relación entre una economía productiva y una tradición de cambios es tan estrecha que no puede atribuirse a mera casualidad» (*Las culturas tradicionales y los cambios técnicos*, México, 1964, página 67. Creemos que también en España la conexión iría en la segunda dirección señalada por Foster: el estancamiento industrial del XVII produciría la limitación o desviación, según los casos, del gusto por la novedad, aunque nunca llegaría a sofocarla, y ambos fenómenos se hallan en dependencia del triunfo de los intereses conservadores en la monarquía de los siglos XVII y XVIII.

22. Cf. R. Garapon, «Le théatre comique», *XVII^e Siècle*, núm. 20, 1953, págs. 259 y sigs.

Ese camino hacia la captación de la voluntad, sirviéndose de lo nuevo, es, pues, lo que da su fuerza a lo singular y a lo que queda fuera de norma. Se relaciona con la tendencia a la libertad de los preceptos que caracteriza a los autores y al público, en la sociedad barroca, al tiempo que en ella se refuerza la absoluta potestad con que el príncipe puede imponer sus mandatos en la vida colectiva. Toda la autoridad que se le quita a Aristóteles, se le da, multiplicada, al rey absoluto. Si Lope propone no acatar las leyes de la poética clásica —dejando aparte la cuestión de que, sin decirlo, venga él a montar otra preceptiva—, es para poder asegurar que cualquier cosa que el rey quiera es ley y que si todo el mundo puede hacer objeto de juicio personal y de repulsa la norma literaria, en cambio nadie tiene capacidad para examinar críticamente el mandato real, ante el que no cabe sino la ciega obediencia.

En la medida en que se recorta tan severamente el campo de la novedad, de lo extraordinario, de lo extraño, alcanzado por vía de examen y de gusto personales, en la medida también en que en otras esferas quedan ambos sometidos a una potestad indiscutida, las energías libres que la apetencia de lo nuevo lleva consigo se disparan con más fuerza en el acotado terreno que les queda. De ese doble juego de dura constricción y de permitida expansión, según se trate de unos u otros terrenos, dualidad que descubrimos en la base de la sociedad barroca, surge lo que de gesticulante y caprichoso tiene la cultura de la misma. Se produce así el anormal y libre entusiasmo por la extravagancia, manifestación última y morbosa en la insaciada utilización de libertad, que, en algún sector de la existencia, a los hombres del XVII les ha quedado.

Incluso en muchos que, por razones de preferencia personal, buscarían otros caminos, nos encontramos con su entrega a la novedosa extravagancia, porque, aunque sea con cierto malhumor personal, el escritor del XVII, como sucede con López de Vega, ha de reconocer que «siendo tan general la corrupción de nuestro siglo le queda a lo extravagante más visos de vir-

tuoso que de culpable» [23]. Por eso él confiesa que «determinando sacar a la luz pública algo de nuevo hize singular elección de paradoxas». Ello es así porque, según el autor, para procurar «buen despacho» a lo que se imprime, conviene «llamar con lo extravagante la curiosidad de los lectores» [24]. Pero hay quienes no sólo reconocen el hecho de la difusión pública del gusto por la extravagancia, sino que la admiten en el orden de una preceptiva, aunque sea con ciertos requisitos. Efectivamente, uno de los defensores del teatro nuevo, esto es, propiamente del teatro barroco, González de Salas, admite lo extravagante en casos extraordinarios, como manifestación de genio superior, «la novedad, la extravagancia y aun la temeridad que pueda permitirse el genio» [25].

Ese estado de ánimo invade la vida toda. Y la pasión por la extravagancia, en aquello que se le permite, se desarrolla monstruosamente en pueblos que tienen cerrado el acceso a una crítica razonable de la vida social. Ortega, en su ensayo sobre Velázquez, hizo acopio de alucinantes extravagancias que se dieron en el XVII español y de las cuales quedan testimonios de época que no tenemos más remedio que aceptar. Pero comentando estas páginas de Ortega, como ya dijimos, Mandrou puso en claro que, una vez más, no es ello un dato exclusivamente español. La extravagancia, el frenesí que lleva del crimen inconcebible a la milagrería más disparatada, es común a la Europa entera del siglo XVII, cuyos primeros periódicos, como el *Mercure français* o, ciertamente, los *Avisos* españoles, insertan los más extravagantes e inverosímiles relatos de apariciones, violencias, muertes, milagros, etc., respondiendo a

23. *Paradoxas racionales.* Aunque el permiso de impresión de la obra data de 1655, permaneció, no obstante, inédita, y fue publicada, con un estudio preliminar de E. Buceta, en Madrid, 1935; la cita en pág. 30.

24. *Op. cit.*, págs. 5 y 7.

25. *Nueva idea de la tragedia antigua*, Madrid, 1633, págs. 193 y sigs. Sobre González de Salas es interesante consultar las páginas que le dedica A. Vilanova en *Historia de las literaturas hispánicas*, t. III, pág. 641.

una atmósfera mental que es la misma en todas partes [26]. Sobre un fondo de continua construcción de conventos y templos, de entronización de imágenes religiosas, procesiones, etc., los *Anales de Madrid* de León Pinelo están llenos de relatos de martirios, milagrerías, casos absurdos [27]. «En esta Monarquía han sucedido casos prodigiosos», dice Almansa, y refiere algunas verdaderas alucinaciones [28]. «Estos días se han visto milagros y prodigios raros», da cuenta Pellicer (7 de mayo de 1641) [29]. «Se ven portentos y casi milagros», comunica también Barrionuevo (12 de septiembre de 1654), más prudente, con todo, que el anterior al introducir ese adverbio «casi» [30]. La gente está dispuesta en toda Europa, como lo está en España, a esperar efectos mágicos, hechos extranaturales que le traigan alguna esperanza o la confirmen en su pérdida de ella. Un jesuita cuenta que la gente se sintió arrastrada a esperar novedades mágicas por la aparición de unos «arreboles» —debió tratarse de alguna aurora boreal—, y al contarlo al compañero a quien escribe, en su carta, incluye esta referencia: «No se les ha hecho nuevo a los matemáticos de casa, ni muestran que haya misterio particular»; mas él, que no debía estar muy ducho en la ciencia natural, añade, como impresión personal: «Puede ser sea más de lo que parece» [31]. La renovación de las formas mágicas del pensamiento, fomentadas por los instrumentos más característicos de la cultura barroca, es general en ese tiempo. Es algo que L. Febvre había visto ya iniciarse, en creciente marea, a fines del XVI, pero que en el XVII adquiere pujanza y difusión inusitadas, dando lugar a la transformación de la novedad en

26. Mandrou, «Le Baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale», en *Annales*, 1960, pág. 909.

27. Antonio de León Pinelo, *Anales de Madrid, desde el año 447 al de 1658*, edición citada.

28. Carta XVI, pág. 300.

29. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXII, pág. 53 (7 mayo 1641); más adelante relata un disparatado prodigio sobrenatural (XXXIII, pág. 16).

30. BAE, XXI, pág. 59 (12 septiembre 1654).

31. *Cartas de jesuitas* (16 noviembre 1637), MHE, XIV, pág. 209.

inimaginable extravagancia [32], cuando aquélla ve cortados los cauces de un razonable desenvolvimiento [33].

Claro que, a pesar de todos los mecanismos de control que se emplean para contener en sus límites ese afán de efectos nuevos, sorprendentes, extranaturales, podemos observar que es estado de ánimo tan excepcional que se crea da lugar al desarrollo desmesurado y a la alteración sustancial de un fenómeno que el impulso dominador de la naturaleza en el Renacimiento había vigorizado: la magia [34]. Nos referimos ahora a la nueva transformación de la magia o hechicería en brujería y al descomunal desarrollo de la brujería en toda Europa, desde los últimos años del siglo XVI [35]. Se da un incremento de procesos de brujería en Francia [36], en Italia [37], en Inglaterra, desde cuya

32. *Au coeur religieux du XVI^e siècle*, París, 1958.

33. Insistamos en que esto no es casual: se trata de utilizar esas fuerzas irracionales en defensa ciega de un orden existente.

34. Cf. los dos estudios de E. Garin, incluidos en su *Medioevo e Rinascimento*, Bari, 1954.

35. Suárez de Figueroa recoge la doctrina que habitualmente circula en su tiempo: hay dos géneros de magia, natural y supersticiosa (lo que viene a ser un reconocimiento de la efectiva acción de ambas): «La natural, que contempla cosas celestiales y terrestres y que considera sus conveniencias y contrariedades, descubriendo las facultades en la naturaleza abscondidas, mezcla por el consiguiente las unas con las otras en proporción debida y debajo de cierta constelación»; esta magia, pues, combinando las ocultas propiedades de los seres, cuyo conocimiento ha alcanzado, «produce lo que parecen inauditos milagros»; la otra es supersticiosa: «Hácese por invocación de malignos espíritus y es una manifiesta idolatría, prohibida siempre por las repúblicas bien ordenadas» (*Varias noticias...*, fol. 54). La tendencia a utilizar resortes mágicos provocó una popular difusión de la segunda.

36. Cf. algunas referencias en Mandrou, «Le Baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale», *Annales*, 1960. Hay una abundante bibliografía de Baissac, Gauzons, Gerhardt, J. Français, cuyos títulos pueden verse en la abundante bibliografía del libro de Caro Baroja que citaremos a continuación.

37. Desde Burkhardt se puso de relieve el papel de la magia en el Renacimiento. Cassirer le concede un relevante papel en la formación de la ciencia (*Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, 1951. Cf. la obra, clásica en la materia, de Thorndike, *A history of magic and experimental science*, 4 vols., Nueva York, 1929-1934). B. Nardi y E. Garin han hecho aportaciones más recientes al tema.

perspectiva Trevor Roper ha hablado de una epidemia de brujería en Europa [38]. En España [39] es cosa conocida sobre todo después de los estudios de Caro Baroja. En España, el auto de fe de las brujas de Logroño hizo época y levantó la protesta indignada y la dura crítica racional de Pedro de Valencia [40]. León Pinelo nos cuenta, en 1632, un auto de treinta y dos penitenciados y siete relajados [41]. No son tan conocidos, en general, fenómenos iguales y hasta numéricamente superiores en Francia; sin embargo, es posible citarlos, y no se debe olvidar, al hablar de la Francia de los primeros siglos modernos, este aspecto; de ello, F. Buisson ha dado referencias alucinantes [42].

A pesar de los mecanismos de represión montados —condenas de tribunales de la Inquisición, muertes en la aplicación de tormento o ejecuciones civiles de orden real, sin proceso, etc.—, no pudo evitarse que la pasión por lo desconocido, por lo nuevo, por lo extraordinario, y, finalmente, por su corrupción en lo extravagante, llevara a tales extremos, fuera ya de los límites permitidos; límites que místicos y herejes, por un lado —recuérdese a Miguel de Molinos—, y, por otro, rebeldes contra la autoridad política —tal el caso de los movimientos de revuelta y de amenazador separatismo en Andalucía, como ya sabemos— rompieron también más de una vez. Ejemplar es el caso de Quevedo, que, no satisfaciéndose con sus «rarezas», con sus novedades o libertades en el plano literario, acabó tratando de usar de una libertad en la crítica del gobierno, la cual no correspondía ya a la esfera de

38. «L'épidémie de sorcellerie en Europe au XVI et XVII siècles», en el volumen del mismo autor, *De la Réforme aux Lumières*, trad. francesa, París, 1972, págs. 133-237.

39. Cf. J. Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, 1961.

40. «Discurso acerca de los cuentos de las brujas y cosas tocantes a magia», edición de Serrano Sanz, *Revista de Extremadura*, 1900, págs. 289-303 y 337-347; «Segundo discurso acerca de los brujos y de sus maleficios», *RABM*, 3.ª época, II, 1906.

41. *Anales de Madrid*, cit., pág. 292.

42. *La pensée religieuse française de Charron à Pascal*, París, 1933, páginas 351 y sigs.

lo permitido, y tuvo que soportar, en consecuencia, su larga prisión.

Hay un ejemplo mínimo, pero que, por su propia limitación, nos da cuenta, elocuentemente, de los cambios de sensibilidad acontecidos en la sociedad del XVII —cambios impulsados y vigorizados por los dirigentes de la cultura barroca y en los que se expresa la nueva dirección que emprende el gusto por la «rara invención»—. Queremos referirnos al ejemplo de un caso de poco relieve, pero de interesante y clara significación. Nuestra literatura, desde fines del XVI, nos da múltiples pasajes de estimación del Bosco. En general, esta estimación es positiva y de alto nivel; pero en el XVI se ve en su obra un conjunto de símbolos que permiten leer el mundo de la naturaleza (los cuales siguen vigentes en gran parte en la centuria siguiente; por ejemplo, la mención del heno, protagonista de un cuadro de aquél, en Suárez de Figueroa [43]); pero en este segundo tiempo, lo que apasionan son sus extrañezas. Si un neoclásico francés, como Félibien, ve en el Bosco al autor de «figures boufonnes» [44], en cambio, en la época del Barroco se le ha visto de muy otra manera: José de Sigüenza le admira como «extraño hombre en la pintura» [45], a Quevedo le interesan sus «extrañas posturas» [46], Lope se exalta con él, teniéndolo por «pintor excelentísimo e inimitable» [47], y Jusepe Martínez —que estima sería necesario escribir todo un libro sobre tan original pintor— relaciona sus ingeniosidades con las de los «sueños» de Quevedo [48].

43. *El pasagero*, cit., pág. 207: «Como heno son los días de los hombres».
44. *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, t. II, pág. 322, edición de Trévoux, 1725.
45. *Historia de la orden de San Jerónimo*, NBAE, XII, pág. 557.
46. *Obras. Prosa*, t. I, págs. 120 y 169, que corresponden, respectivamente, a *La vida del Buscón* y a *El alguacil endemoniado*. En este último lugar considera que el Bosco no creía que hubiera demonios de veras, hasta tal punto cultivaba la extrañeza por sí misma.
47. *Epístola sobre la poesía*, en *Obras escogidas*, t. II, Aguilar, Madrid, 1953, pág. 933.
48. *Diálogos practicables...*, cit., pág. 185.

A veces, la novedad, que incurre en extravagancia, a fuerza de ser perseguida por el público del XVII, se convierte en el más banal capricho. A ello respondería la introducción de exóticas y efímeras modas en la vestimenta de hombres y mujeres, en su atuendo personal: barbas, cabellos largos, etc., en los hombres, zapatos de incómoda altura en las mujeres y tantas novedades más en sus trajes, hasta llegar a ese caprichosísimo gusto por los perritos falderos, introducido por entonces en la intimidad de las mujeres, cosa que criticaba Francisco Santos [49].

Lo oscuro y lo difícil, lo nuevo y desconocido, lo raro y extravagante, lo exótico, todo ello entra como resorte eficaz en la preceptiva barroca que se propone mover las voluntades, dejándolas en suspenso, admirándolas, apasionándolas por lo que antes no habían visto. En la doctrina de Gracián y a través de ella, en la versión que nos da de la sociedad del XVII, esos factores tienen su puesto y nos revelan su considerable grado de difusión [50]. Esa amplia expansión de los resortes que utiliza la cultura barroca, hasta llegar a extensas capas de población y alcanzar bajos niveles sociales, son una confirmación más de ese carácter ciudadano masivo —es normal la apelación al numeroso vulgo urbano— en los productos de aquélla. El testimonio es de Jerónimo de San José y está bien claro: «Es cosa bien considerable que la extrañeza o extravagancia del estilo que antes era achaque de los raros y estudiosos, hoy lo sea, no ya tanto de ellos, cuanto de la multitud casi popular y vulgo ignorante» [51]. No olvidemos que de todo el teatro —género tan barroco— dirá Racine, sin excluir de ello sus exquisitas tragedias, que se escribe para la «vile populace» [52].

A tal nivel había llegado la pasión por lo oscuro, lo nuevo

49. *Día y noche de Madrid*, BAE, pág. 435.

50. Cf. sobre el tema W. Krauss, *loc. cit.*, y F. Yndurain, «Gracián, un estilo», en *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, 1958; cf. también mi obra *Antiguos y modernos*, cit., parte primera.

51. *Genio de la historia*, cit., pág. 300.

52. *Principes de la tragédie*, cit., pág. 37.

y, llegado el caso, lo extravagante. No cabe duda de que la utilización de tales resortes había de encontrarse en muy estrecha congruencia con las condiciones de la sociedad barroca.

Hemos dicho que el interés por la novedad se traducía en verdadero —aunque tengamos que añadir, superficial— entusiasmo por la invención. El hombre del Barroco, que siempre preferirá la naturaleza transformada por el arte a la naturaleza simple, estará conforme con las palabras que Martínez de Mata pone en remate de su Discurso VIII: «Nunca la naturaleza produce algo en beneficio del hombre que no necesite que el arte y su ingenio lo perfeccione»[53]. Martínez de Mata es un economista que exalta la manufactura y prevé una edad de predominio industrial, como no lo supieron ver la casi totalidad de los escritores españoles. Pero, dando a la expresión un sentido más serio o más banal, todos ellos, sin embargo, están dispuestos a preferir los productos del arte o de la técnica, esto es, la obra de la invención humana. La aparición de un nuevo producto del arte humano apasiona a muchas gentes, y cuando no se consigue cosa mejor, ese apasionamiento se pone, por ejemplo, en la banal invención de una nueva forma estrófica. León Pinelo nos dice que en las fiestas públicas, junto a comedias, máscaras, bailes, etc., se vieron otras «invenciones» [54].

Claro que la herencia del Renacimiento no está muerta, aunque sí desviada y sometida a enérgico control, y de ahí viene que quede un fondo de confusa inspiración mecanicista en la concepción de la naturaleza —no incompatible con fuertes supervivencia de visión mágica—. De ese fondo procede el que despierte general satisfacción, en los grupos activos de la cultura del XVII, la aparición de cualquier invención mecánica en la que se ve como un trasunto del mundo natural, recreado por el hombre. En Francia y en Italia, la presencia de esta actitud

53. Discurso VIII, en *Memoriales y discursos*, edición de G. Anes, página 285 (son las últimas palabras de esa obra).

54. *Anales de Madrid*, cit., págs. 290, 310 y 311.

mental será mucho más fuerte, porque los controles adversos al desarrollo racional del saber, sin dejar de existir, no lograrán imponerse con superioridad indiscutida. En España sucede lo contrario, aunque no por eso la continuidad del espíritu que revelaba un Huarte de San Juan [55] se quiebra por completo, como nos lo hace ver el testimonio de un Gallego de la Serna [56] y otros casos que preparan la recepción de la ciencia moderna, entre nosotros, desde la segunda mitad del siglo XVII [57]. Por lo menos se admira lo que se hace fuera. Ante una innovación, cuya noticia le llega, introducida por los ingleses en sus navíos, haciéndolos inexpugnables, comenta Barrionuevo: «Todo lo puede el ingenio humano» [58]. Pero mientras en Italia un Torricelli inventa el barómetro; en Francia, un Pascal establece los principios de la prensa hidráulica; en Inglaterra se abre la época del maquinismo, entre otros muchos ejemplos; en España, el P. José de Zaragoza —que pudo haber sido tal vez un valioso hombre de ciencia— tiene que reducirse a emplear su ingenio en construir unos cuantos juguetes mecánicos que, colocados en lujosa caja, servirán de obsequio ofrecido para su diversión, en ocasión de su cumpleaños, al rey niño Carlos II [59].

La difusión de la palabra «ingeniero» —de la que nos hemos ocupado en otra ocasión [66]— continúa en las décadas del Barroco. Bajo ese nuevo concepto se interpreta el mito de Vulcano, «ingeniero mayor de los dioses», según B. de Vitoria [61]. El valor de la posesión del «artificio» —a lo que se da el

55. Cf. M. Iriarte, S. I., *El doctor Huarte de San Juan y su «Examen de ingenios»*, Madrid, 1939.

56. *Ibid.*, págs. 292 y sigs.

57. Cf. López Piñero, *Introducción de la ciencia moderna en España*, Barcelona, 1969.

58. *Avisos*, BAE, XXII, pág. 143 (1658).

59. *Fábrica y uso de varios instrumentos matemáticos*, Madrid, 1675. Sobre el autor, cf. A. Cotarelo, *El P. José de Zaragoza y la astronomía de su tiempo*, Madrid, 1935.

60. *Antiguos y modernos*, págs. 570 y sigs.

61. *Theatro de los dioses de la gentilidad*, Salamanca, 1620, I, III, xxii.

nombre de «ciencia»— lo expresa Calderón en el mito de Prometeo:

> que quien da luz a las gentes
> es quien da a las gentes ciencia
> . . . . . .
> que quien da las ciencias, da
> voz al barro y luz al alma.
> (*La estatua de Prometeo*)

Representación de ese ingenio mecánico que el hombre del Barroco admira es el reloj, que añade a tal condición la de su simbología del tiempo inexorable, juntando así dos aspectos decisivos de la cultura barroca. Calderón hace del reloj imagen plena del mecanismo (*De un castigo tres venganzas*) y Bances Candamo lo admira por la misma razón [62]. Otros ejemplos de estimación de inventos técnicos se producen en relación a la imprenta, a la aguja de marear, a la artillería, etc.[63]. Ya hemos hecho observar antes, sin embargo, cómo la situación de la sociedad española, al ser asfixiados en ella los intereses económicos de nuevas clases, con sus nuevas actividades industriales, trajo consigo una desviación de la capacidad innovadora, y, con ella, una reducción del gusto por los artificios a las manifestaciones banales de una curiosidad caprichosa. No sé si la palabra «tracista», que se hace en la época equivalente a la de ingeniero, traduce ese escaso nivel de desarrollo técnico.

De todos modos, en la mentalidad del español de la época barroca está la general condición de satisfacerse de todo artificio, de toda ingeniosa invención del arte humano que aparezca como novedad. De quien fuera capaz de conseguirla, se podría decir lo que Céspedes y Meneses de su hábil personaje: «Su destreza y artificio los suspendía y asombraba», frase en la

62. *Op. cit.*, pág. 78.

63. Cf. mi obra *Antiguos y modernos*, cit., I, II, y IV, IV. A los datos reunidos allí sobre la imprenta puede añadirse el interesante elogio de Suárez de Figueroa en *Varias noticias...*, fols. 232 y sigs.

que novedad y suspensión se nos aparecen una vez más entrelazadas [64]. El mismo autor nos da un curioso ejemplo de cómo se admira una construcción de este tipo: «Estaba, pues, este maravilloso y secreto artificio dispuesto con ingenio tan raro, con tanta sutileza, que ninguno, sin particular inteligencia de él, alcanzara su modo; fue traza de un ingeniero alemán»[65].

Una de las razones del teatro como espectáculo en el XVII es su carácter de artificio, en cuanto tal muy particularmente adaptable a los objetivos del Barroco. Son prácticamente inagotables las series de referencias a actividades teatrales que pueden recogerse en las colecciones de noticias que circulan en la época. Tanto en las *Cartas de jesuitas* como en las hojas de los *Avisos* una y otra vez se encuentran menciones de comedias, representadas para celebrar todo tipo de acontecimientos, porque el teatro ofrece múltiples posibilidades de sacar los efectos que de tales sucesos, según su variada naturaleza, se esperan. Su papel en la sociedad del XVII no puede ser mayor. Es curioso el dato que nos proporciona Almansa acerca de que, entre los innumerables bienes que poseía don Rodrigo Calderón en el momento de su caída (títulos, cargos, honores, alhajas, dinero, etc.), se cite que «tenía un aposento perpetuo en las casas de comedias de Valladolid, otro en el corral de la Cruz de Madrid» [66]. Se anuncian los estrenos, se envían unos a otros los textos, se esperan siempre las grandes fiestas o fechas señaladas del año y acontecimientos sonados —Carnaval, Carnestolendas, San Juan, el Corpus, visitas de grandes personajes a Madrid—, o los días en que se celebran santos y cumpleaños de personas reales o de gran relieve, para, como generalmente se dice, «montar» una comedia. Por el cumpleaños del rey (1622) se dan «dos grandes comedias de majestuosa ostentación»; en espera (1653) del restablecimiento rápido de la salud

64. «El desdén del Alameda», en *Historias peregrinas y ejemplares*, cit., pág. 115.
65. «Pachecos y Palomeques», *ibid.*, pág. 269.
66. Carta VI (22 octubre 1621), pág. 103.

de la reina se representa una comedia de la fábula de Perseo en el Buen Retiro [67]. Barrionuevo nos dice (24 de noviembre de 1655) que el marqués de Liche tiene preparadas veintidós comedias nuevas repartidas entre ocho compañías, para celebrar el parto que se espera de la Reina [68]. «Ya se están poniendo en orden las tramoyas para una comedia grande y festejo que se ordena para el parto de la Reina», anuncia el mismo Barrionuevo en ocasión posterior a la que acabamos de recordar (esto se hace saber al lector en 28 de noviembre de 1657), por la llegada del Príncipe de Gales, de la duquesa de Mantua, o de la duquesa de la Chevreuse [69]. Los jesuitas hablan de comedias en Palacio, en el Buen Retiro, y de los teatros nuevos que se construyen. Se hacen o montan también en casas de señores, como esa que, según un jesuita, ofreció el cardenal de Borja en su palacio, o la que, con ocasión de bodas de aristócratas, menciona León Pinelo; también en conventos y colegios, como las que organizan los jesuitas en las fiestas conmemorativas de la fundación de la Compañía, a las que asiste el Rey [70]. En los días de Carnestolendas de todos los años, hay mucha actividad teatral, como en ese año de 1632, en que León Pinelo nos refiere que hubo tres comedias en Palacio repetidas cada día [71]. También es ocasión propicia la noche de San Juan, de la que, con relación a 1640, el propio escritor nos dice haberse preparado «una comedia representada sobre el estanque grande, con máquinas, tramoyas, toldos y luces, todo fundado sobre barcas» [72]. Y se hacen en Madrid, en Barcelona, en Valencia, en Bilbao, en Sevilla [73]. Porque en definitiva no hay manera más

67. *Anales de Madrid*, cit., págs. 241 y 351.
68. BAE, CCXXI, pág. 222.
69. *Anales de Madrid*, págs. 247, 300 y 312.
70. MHE, XVI, págs. 19 y 21 (2 octubre 1640). La referencia de otros jesuitas a la comedia y fiesta del cardenal Borja, en MHE, XV, pág. 383.
71. *Op. cit.*, pág. 290.
72. *Op. cit.*, pág. 318. El viento, sin embargo, se encargó de desbaratarlo todo.
73. R. Froldi, *Il teatro valenziano e le origine della commedia barocca*, Pisa, 1962.

visible y de cuya influencia puedan participar más de los principios sociales barrocos que de las representaciones teatrales. No hay mejor manera de resaltar la grandeza, el brillo, el poder, y éste ya es un resorte de eficaz acción psicológica sobre la multitud. Por eso, es de esencia a lo que se busca en el empleo del teatro, y no responde a inclinaciones democráticas de los Austrias, el hecho de que se deje luego en días sucesivos entrar al pueblo en los sitios reales para asistir a las comedias. En cierto modo, para eso se hace. Cuando algún jesuita nos dice: «Tramoyas y comedias del Retiro se comunicaron libremente al pueblo por la generosidad de S. M.», viene a señalarnos el gran objetivo de esta animada vida escénica [73 bis]. Díaz Borques estudia la estructura del local del teatro —de los teatros fijos, al comenzar el XVII— con su tan diferenciada distribución de localidades y el precio de las mismas. Queda en claro en su estudio el carácter masivo del espectáculo, del cual escribe, considerando la baratura de las localidades para el bajo pueblo, a la vez que el alto precio de las destinadas al público distinguido: «Interesaba, sin duda, mantener este precio para hacer el teatro asequible a la gran mayoría, de acuerdo con su función de espectáculo masivo destinado, más que a reflejar, a difundir unos ideales que se pretenden como ideales colectivos» [74]. Barrionuevo nos da una noticia curiosa: «cada día que se ha hecho la comedia se han sacado de ella 1.000 ducados ... cinco mil reales le han valido al rey todos los días que se ha hecho en el Retiro la comedia, estando lleno el coliseo o panteón desde las cinco de la mañana» [75]. De esa manera se ayudaba en parte al gasto, a veces disparatado, que suponía el montaje, gasto cuyo volumen correspondía al dominio del principio de ostentación, propio de la sociedad barroca, que en cuanto se aproximaba a la majestad tenía que alcanzar cifras dignas de admira-

73 bis. *Cartas de jesuitas* (22 junio 1639), MHE, XV, pág. 270. Barrionuevo, BAE, CCXXI, pág. 148 (16 junio 1655).

74. *Op. cit.*, pág. 67.

75. BAE, CCXXII, pág. 199 (19 junio 1658).

ción por el pueblo entero: Barrionuevo (23 de enero de 1655) da cuenta de que la comedia que se prepara en el teatro para el rey costará 50.000 ducados; dos años después (23 de enero de 1657), escribe sobre otra comedia en La Zarzuela, de un coste de 16.000 ducados; en 26 de diciembre, dice que la comedia grande del Retiro, preparada para la ocasión del parto de la reina, que, en sus pliegos periodísticos, venía anunciando de meses atrás, costará, con sus complementos, 600.000 ducados. En el plan político que está detrás de la campaña teatral, contaba que estas cosas se dijeran, sin duda; pero, en medio de la sociedad barroca, había que contar también con que algunos, como el propio Barrionuevo, pusiera este comentario a tales cosas: «Todo esto viene muy a propósito para las desdichas y calamidades presentes» [76].

Probablemente, hay que pensar que, más que a gustos o frivolidades personales de los reyes y de los gobernantes, esta desmesurada actividad en las representaciones escénicas —observemos que no se habla nunca de su valor literario, sino de su grandeza, costo, dificultad casi insuperable de montaje, etc.— se desenvolvía para aturdir y atraer a la masa del público, cuyo comportamiento comprobamos una vez más que tiene ese aspecto masivo. Con motivo de unas dificultades políticas graves de vencer, Barrionuevo, otra vez, nos dice: «Hase compuesto una comedia grande de San Gaetano, de todos los mejores ingenios de la Corte, con grandes tramoyas y aparatos». Dadas las circunstancias, y llena de suspicacias sobre lo que pueda en tal comedia decirse, la Inquisición la pide para revisarla y la retiene, hasta que al final, por empeño de la reina, se pone en escena, corregida. Pues bien, en esa ocasión comenta el gacetillero: «El concurso del pueblo es un día de juicio y fue tanta la gente que acudió a verla al Corral del Príncipe que, al salir, se ahogó un hombre entre los pies de los

76. BAE, CCXXII, pág. 165 (20 febrero 1658). Comentarios semejantes se repiten con frecuencia.

demás» [77]. Barrionuevo, ante el anuncio puesto de que una comedia en el Retiro se abrirá al público para que todos la vean en los días siguientes, pronostica: «El bullicio de la gente que acudirá, infinito» [78].

Aubrun ha escrito sobre estos aspectos algo que hemos de tomar en cuenta. Según él, «cuando un madrileño traspasa el umbral de un corral [de comedias], pierde su calificación en la sociedad en tanto que mercader, sirviente, hijo o hija de familia, aventurera, pícaro; se transforma en espectador, con el mismo título que sus vecinos, y comparte con ellos las mismas exigencias, la misma mentalidad, la misma *moralidad* del teatro» [79]. Ello es cierto, pero hay que añadir que tal proceder servía para que precisamente, a la salida, cada uno se sintiera más en su propia escala, que tan de acuerdo se juzgaba con la naturaleza y podía funcionar con tanta seguridad. Lo que cabe preguntarse también es si con esa «promiscuidad estamental» se eleva al menestral o se achabacanaba a la realeza, según nos hacen suponer algunos divertimientos groseros a los que ésta se dedicó [80].

Una de las cosas que más influyen en ese desarrollo (incomparable con todo momento anterior, quizá desde la antigua Grecia) del arte dramático, tal vez se encuentra (aparte de otras

77. BAE, CCXXI, págs. 212 y 214.
78. BAE, CCXXI, pág. 148.
79. Cf. artículo citado en *Dramaturgie et société*, 1968, pág. 7.
80. Hay también algunas manifestaciones de adecuación del teatro a los aspectos más groseros de la sensibilidad barroca. A la reina, nos dice Pellicer (XXXI, pág. 139 [14 febrero 1640]), le gusta, de las comedias a las que asiste, oírlas silbar, sean buenas o malas, como le divierten también las riñas de mujeres en la cazuela y que les echen ratones. Muchos años después, Barrionuevo dirá también una noticia parecida: «Su Majestad ha mandado no vayan mañana a la Comedia sino solas mujeres sin guarda-infantes, porque quepan más, y se dice la quiere ver con la reina en las *celosías*, y que tienen algunas ratoneras con más de cien ratones cebados en ellas para soltarlos en lo mejor de la fiesta, así en cazuela como en patio, que si sucede será mucho de ver y entretenimiento para sus Majestades»; por fin no se llevó a efecto tan real y repugnante propósito (27 febrero 1656; BAE, I, pág. 250).

motivaciones) en el hecho que ya hemos insinuado de que el teatro permita con su montaje escénico acudir al empleo de sorprendentes artificios. Al final de la experiencia teatral del Barroco, Bancos Candamo admiraba, en el poema escénico o comedia, su «fábrica», su «interior artificio», la «máquina ingeniosa de su contextura» [81]: el teatro satisfacía el gusto cotidiano y banal por la invención. En un breve y enjundioso estudio, Alewyn nos ha hecho observar cómo la representación escénica del teatro barroco se apoya en la más amplia utilización de resortes sensibles: «Las artes de la mímica, del pintor, del músico, del escenógrafo y del maquinista, se unen aquí para asaltar a la vez a todos los sentidos, de suerte que el público no pueda escapar». A lo que hay que añadir que el desarrollo de los medios de alumbrado, al hacer posible abandonar en las representaciones públicas el día por la noche, permitió que la representación teatral pudiera incorporar a su desenvolvimiento los efectos de la iluminación, multiplicando sus posibilidades [82].

Se da aquí uno de esos aparentes contrasentidos históricos del Barroco. En algún aspecto, también en esa que pretende ser una de sus más modernas creaciones —y ya sabemos que el hombre barroco presume de moderno—, es decir, en el teatro, se da un aparente caso de medievalización. El teatro barroco, como el de la Edad Media, vuelve a incorporar las partes altas del espacio escénico; se desenvuelve en un sentido vertical, tratando de hacer suya aquella parte del mundo que más se aproxima al cielo. Pero el hombre del XVII, aunque siga encontrando en ello motivos de exaltación de sentimientos sobre el ultramundo, se sirve de tales recursos para demostrar un dominio natural que le permita alcanzar tan asombrosos efectos. La dificultad técnica del artificio es ajena para el hombre medieval; mientras que su apreciación es decisiva para el barroco: quien prueba un dominio de ese tipo resulta persuasivo, atrayente,

81. *Op. cit.*, pág. 78.
82. Alewyn, *L'univers du Baroque*, trad. francesa, París, 1964, pág. 71.

en lo que propone. Basándose en recursos técnicos, que un más hábil y mejor calculado empleo de las poleas hace posible, el hombre del siglo XVII consigue que, ante el público, actores que representan a las personas divinas, a los santos, a los reyes y sus alegorías, a los seres superiores, pueblen el espacio superior [83], lo cual viene a resultar ante el público una comprobación sensible de su superioridad.

Para los resultados de sorpresa y de contagio, es decir, para el movimiento extrarracional que con tales efectos se persiguen, son ahora de gran importancia los juegos de luz, y sin disponer de estos, los otros resortes no se hubieran podido manejar, por lo menos alcanzando la fuerza que se les reconoce. Es la luz misma, con sus cambios, la que actúa muchas veces. De una comedia de tramoya, representada ante los reyes, comenta Barrionuevo: «El aparato es soberbio, hasta en las luces hay primor» [84]. Se ha dicho, con razón, que la luz es el medio para la expresión de que prevalentemente se vale el artista de la época. Probablemente es en ese terreno donde los logros del artificio fueron mayores (correlativamente al desarrollo de la ciencia óptica, por muy apartado del conocimiento de ésta que se halle el artista o el escenógrafo). Los efectismos que con la luz se pueden alcanzar, ingeniosamente manejada, cuentan, con toda su base técnica, en el teatro, también en la pintura, y diríamos que —metafóricamente al menos— en la poesía; añadiríamos todavía que, alegóricamente, también en la política, en torno a la imagen de la majestad. De Caravaggio elogiaba Jusepe Martínez que era un «gran naturalista» (es decir, que dominaba los efectos naturales), en cuyos cuadros «recibían las figuras una luz muy fiera y de grande rigor» [85]. Con una luz así, en tantos cuadros de la época, en muchas representaciones teatrales que

83. Esta última observación es de Alewyn (pág. 76), que no la pone en relación con los cambios históricos, pero pone agudamente de manifiesto su interés.

84. BAE, XXI, pág. 247.

85. *Diálogos practicables...*, cit., pág. 123.

se montan, el objeto iluminado pasa a ser un pretexto o soporte para los efectos fulgurantes y pasmosos de la iluminación misma.

En esta última y en tantos otros resortes que actúan sobre los sentidos, se pone en acción lo que de juego cambiante y asombroso tiene el teatro y, en otra medida, la pintura, y también las demás artes figurativas, cuya relación con el teatro, en el Barroco, ha señalado Tintelnot [86]. La idea de un juego semejante va unida a los aspectos básicos de la cosmovisión barroca. En un mundo cambiante, vario, reformable, el gusto por los cambios y por las metamorfosis se satisface en los juegos escénicos y el interés apasionado por los artificios en los recursos de la tramoya [87]. Hay un verdadero desarrollo de una ingeniería escénica, cuya admiración ha quedado reflejada en muchos folletos dedicados a describir los pasmosos efectos de ciertas representaciones que se hicieron famosas.

Desde las primeras décadas del XVII, el público inglés busca en el teatro los montajes ingeniosos. El papel del *metteur en scène* cobra gran importancia, como lo demuestra la conservación de infinidad de dibujos y proyectos de algunos de ellos, y un gran artista como Iñigo Jones hace dibujos para escenografías en la segunda época de Shakespeare. Hubo obras de éste, como *Cuento de invierno,* en las que los efectos sorprendentes del montaje tuvieron, desde sus primeras representaciones, una gran parte: en la que acabamos de citar, la protagonista, convertida en estatua, al aparecerse de repente ante los espectadores, va volviendo a la vida, impresionando a aquéllos con el «trucaje» del director de escena [88]. Entre nosotros, se ha observado que Lope estaba contra el empleo de artificios en el teatro [89]; pero, a pesar de alguna ironía por parte suya, lo cierto

86. «Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco», en *Retorica e Barocco*, pág. 235.

87. L. P. Thomas, «Les jeux de scène et l'architecture des idées dans le théâtre allégorique de Calderón», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, II, págs. 501 y sigs.

88. Quennell, *Shakespeare et son temps*, París, 1964, pág. 363.

89. Cf. K. Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, cit., pág. 222. Es posible

es que los *artificios, invenciones, apariencias,* o, según el nuevo vocablo que por entonces empieza a usarse, las *tramoyas,* van ganando cada vez más la escena y teniendo una importancia mayor en las representaciones [90]. Hay noticia del gran aparato ingenieril con que se representó la obra de Lope *La selva sin amor* y de la actuación del gran «maquinista» Cosme Loti en el teatro instalado en el sitio real del Buen Retiro [91]. Observemos que las acotaciones con referencias a juegos de escena en los manuscritos de las obras se multiplican y complican. Sobre ello, queda todavía un gran estudio a realizar que actualmente parece se está llevando a cabo. Seguramente se nos pondrá entonces al descubierto la riqueza de invenciones escenográficas en el teatro español del XVII [92]. Lo cierto es que desde *La Numancia* de Cervantes a tantas obras de Calderón —no citando más que los extremos cronológicos que nos interesan—, la tramoya alcanza una complicación grande, con casos de apariciones mecánicamente montadas, con extrañas iluminaciones, rocas que se abren, palacios que se contemplan en vastas perspectivas, paisajes que se transforman, meteoros y graves accidentes naturales que se imitan con espanto del espectador, aparte de

---

que los elementos que maneja la escenografía por entonces no fueran muchos, como sostiene J. Gállego (*op. cit.*, pág. 137); pero no hay que medir esto sólo con los datos de una práctica real, sino tener en cuenta también la ponderación estimativa de la época. Es cierto que, después de la muerte de Lope, debieron aumentar mucho los medios escenográficos, y a partir de esas fechas los testimonios, no literarios, sino meramente noticiosos, particulares o públicos, insisten a toda hora en la gran parte de la tramoya.

90. Cf. la obra de Hugo A. Rennert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega,* Nueva York, 1909, reeditada recientemente, sin fecha.

91. Rennert, *op. cit.*, págs. 241-242.

92. J. B. Trend («Escenografía madrileña en el siglo XVII», *RBAM,* III, 1926, págs. 269-281) da curiosas noticias sobre las representaciones de comedias que se organizaron en honor del príncipe Carlos (luego Carlos I de Inglaterra) en su imprevista visita a Madrid. Observa, sobre otros datos que reúne, una curiosa correspondencia del desarrollo de los locales teatrales en el Londres de fin del XVI y comienzos del XVII, con el de Madrid de la misma época. Y da un curioso dibujo escenográfico del Salón de Comedias de Felipe IV, que no puede resultar más aleccionador acerca del que hemos llamado «perspectivismo» de la época.

barcos, caballos, fieras, etc., que se mueven en escena, todo lo cual pone en evidencia el complejo desenvolvimiento de la técnica teatral. Blanco White refiere haber visto todavía una comedia antigua de asunto religioso, en exaltación de la orden franciscana, tan estrafalaria y llena de juegos disparatados de tramoya que la Inquisición la prohibió ya en 1804. Era obra de Luis Belmonte, *El diablo predicador,* y se había representado en Madrid, ante Felipe IV, en 1623 [93]. A todo ello hay que añadir los recursos que se emplean para la materialización de la alegoría y de las ideas —de lo que volveremos a ocuparnos en el Apéndice que va al final de esta obra [94]—.

Pero lo que a nosotros nos interesa mostrar, y para ello volveremos a echar mano de las fuentes de que nos venimos sirviendo en este punto, es constatar la conciencia que se tenía de ese papel del artificio técnico en el teatro, de su importancia y su extensión, lo que da lugar al fenómeno lingüístico de que se emplean con mucha frecuencia juntas las voces *comedia* y *tramoya,* y hasta en algunos casos la segunda sirve para expresar la idea de la primera. En un pasaje de León Pinelo y en el párrafo que antes citamos de una carta de jesuitas, hemos leído la referencia a *tramoyas* y *comedias.* Otra carta de un jesuita, al dar noticia de una comedia en el Teatro Nuevo del Retiro, transmite a su corresponsal: «Dicen que son grandes las tramoyas que en ella hay». Son ambas referencias de los años 39 y 40. Pellicer informa a su público también de comedias en el Retiro, por las mismas fechas, comentando tan sólo de ellas que son «con muchas tramoyas» [95]. Barrionuevo, en años posteriores, inserta noticias de igual carácter: «una comedia de tramoyas» en el Retiro, de la que días después vuelve a dar esta curiosa referencia: «Es toda de tramoya»; y todavía algo después añade: «Dícese que el aparato de la comedia del Retiro

93. *Cartas de España,* Madrid, 1972, págs. 144 y sigs.
94. Cf. L. P. Thomas, *op. cit.,* pág. 504.
95. *Avisos,* ed. del *Semanario Erudito,* XXXI, pág. 142. También los jesuitas las preparan «de maravillosas tramoyas» (*ibid.,* XXX, pág. 219).

es grande y primoroso». «La industria todo lo puede» [96], comenta, como si se tratara de alguna de esas invenciones industriales que están apareciendo, sobre todo en Inglaterra, que van a revolucionar el mundo y, con ello, la distribución de poder en el mismo. Fijémonos en que, de comentario literario, no hay ni palabra en todo esto, ni en cientos de ejemplos más. Los jesuitas y, más tarde, Barrionuevo siguen dando cuenta de obras con aparato y tramoyas [97]. Nos informa éste de que en ello se ocupa el marqués de Liche, muy entendido en la materia, ayudado de un sujeto que se llama «Bacho el tramoyista» [98]. Recordemos aquel pasaje de Fontenelle en que el filósofo explica a la marquesa, su interlocutora, acerca de por qué en el teatro Faetón sube hacia las alturas del escenario: si un escolástico, le dice, tratara del caso, sostendría que porque pertenece a la esencia de Faetón el fin de ocupar las regiones altas del espacio; pero un físico moderno, cartesiano, sabe que si Faetón asciende en la escena es porque, por detrás del telón de fondo, unos contrapesos caen. Pues bien, el marqués de Liche, no por ser profundo físico cartesiano, sino por ser ingeniero tramoyista del Barroco, conocía el secreto y sabía cómo hacer ascender y descender nubes, caballos, santos, etc.: Barrionuevo dice que para preparar su trabajo «llamó el marqués de Liche a Diego Felipe de Quadros, asentista del plomo, y le pidió 300 quintales para el contrapeso de la tramoya» [99]. He aquí un caso más de «racionalización» de la mente barroca.

Gentes de su tiempo, los jesuitas tomaron también interés por este tipo de representaciones teatrales, en las que predominaban los motivos de asombro por lo mecánico. Con motivo de las fiestas del Centenario, nos dan cuenta de que se pusieron en Madrid y en Guipúzcoa algunas comedias y diálogos alusi-

96. BAE, CCXXI, págs. 106, 121, 141.
97. MHE, XV, pág. 414; BAE, CCXXI, págs. 267, 153, etc.; BAE, CCXXII, págs. 53, 119, 120, 131, 165, etc.
98. BAE, CCXXI, pág. 237.
99. BAE, CCXXI, pág. 242.

vos. Tenemos noticia de una obra escrita por el P. Valentín de Céspedes, con el título —muy de triunfalismo propagandístico e integrador— *Las glorias del mejor siglo*. Lo que de algunas otras de ellas sabemos, se reduce a un comentario de este tipo: «Es cosa particular por la excelencia del tablado y muchedumbre de las tramoyas» [100]. Los jesuitas utilizaron artificios mecánicos para arrancar fuertes emociones, como ese de, en medio de un sermón, hacer descorrerse inesperadamente un telón, que, al mostrar una dramática escena religiosa a lo vivo, hacía prorrumpir en llantos y quejidos a los asistentes [101]. Y aun hubo muchos más ejemplos, por todas partes: Pellicer daba noticia de que el conde de Lemos había pagado una fiesta en la parroquia de Santiago, con mucho aparato «de nubes y otras tramoyas» [102].

Junto a esto, el gusto por la magia de que antes hicimos mención, el interés por magos y encantadores, se refleja en el teatro, como en la novela; es, en el fondo, un eco de la admiración renacentista por la ingeniería y por el dominio fabril del mundo. Sabemos —sobre ello ha escrito Cassirer, entre otros, como llevamos dicho— que la magia es una primera fase de la ciencia moderna, dominadora de la naturaleza. El hombre del Barroco pretende contar con ese dominio y aplicarlo, mediante las energías psicológicas puestas en juego, valiéndose de la asombrada suspensión producida en el espectador, llegando por esa vía a la obtención de un resultado de atracción, de persuasión, de propaganda. La capacidad fabril no se aplicará tan sólo a construir un tipo de lanzadera en el telar mecánico, sino también a montar técnicamente, sirviéndose incluso de medios físicos, efectos que conmuevan el ánimo y lo inclinen en una u otra dirección.

Disponemos de algunos ejemplos en Francia muy interesan-

100. MHE, XV, págs. 471 y 487.
101. Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, 1969, pág. 144.
102. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXIII, pág. 112.

tes, que de paso sirven para confirmar el peso de la cultura barroca en el país. En la representación de una comedia sobre la vocación de san Ignacio, puesta en escena en un colegio jesuita francés, entre otros muchos elementos fantásticos que en ella se dieron —apariciones y transformaciones, ascensiones y caídas, estallidos y otros efectos provocados por toda clase de artificios—, además, en el texto de la pieza figura al final esta acotación: «Le saint apparut au-dessus du toit voisin et descendant par des machines, comme s'il descendait du ciel» [103]. Una maquinaria semejante, pieza perfecta de ingeniería, vemos que sirve para conseguir efectos apologéticos. Seguramente, para emplearse como contrapesos u en otros efectos mecánicos semejantes, iban destinados los quintales de plomo que buscaba procurarse el aristócrata que en Madrid dirigía el teatro real. El primer periodista francés del XVII, T. Renaudot, quien, como sus contemporáneos, siente una gran pasión por el teatro, cuenta una representación de *Orfeo,* dada ante los reyes, en la cual se veía a la Victoria descender lentamente del cielo en su carro y, mientras los espectadores se preguntaban asombrados cómo podía ser que permaneciera tan largo tiempo suspendida en lo alto, aquélla cantaba unos versos en honor de las armas del rey y de las virtudes de la reina [104].

Para acentuar todavía estos efectos ante un público de cortesanos y aun, en ocasiones, más amplio, las mismas personas reales o de muy alto rango, participaban en el teatro, no ya por el gusto de confundir ilusión y realidad, sino para atraer hacia la grandeza humana todas las posibilidades de admiración y captación con que podía jugar el arte. Esos divertimientos escénicos de los grandes es cosa bien sabida. Rennert dio ya algunos datos sobre ello, incluso sobre la participación del

103. Rousset, *op. cit.*, pág. 19.
104. Cf. M. N. Grand-Mesnil, *Mazarin et la Presse*, París, 1967, página 49.

propio rey [105]. Deleyto mencionó representaciones teatrales, primero en cámaras acondicionadas al efecto, en el Palacio real, luego en salas construidas ad hoc, donde precisamente llamaba la atención muy en especial el juego de máquinas y tramoyas, sobre 1630, en el Palacio del Buen Retiro, en el que destacaron como tramoyistas el italiano Cosme Loti, el valenciano Candi y otros [106]. Tintelnot recoge muchas noticias semejantes de Versalles, de Viena, de la Corte polaca, etc. [107]. Su utilización para apoteosis de los grandes, nos la hace ver —entre tantísimos más ejemplos (y muchos más podrían recogerse en la Corte francesa)— un caso como el de que en la representación de *El nuevo Olimpo* de Bocángel, realizada para celebrar el cumpleaños de la reina, a la infanta se le atribuyera el papel de la Mente de Júpiter que preside la fiesta, representada en la escena, en la que todos los demás papeles estaban distribuidos entre personas de la nobleza (la obra se publicó en 1649). Recordemos que Tirso se ufanaba de que «los mayores potentados de Castilla» gustaron de representar ellos mismos el personaje principal de *El vergonzoso en Palacio* [108]. Todo esto venía como a plasmar, en el plano de la realidad, la eficaz admiración que los recursos ópticos, verbales y mecánicos del teatro desplegaban ante la suspensa atención del espectador [109].

Fontenelle se hubiera podido servir, con brillante paradoja,

105. H. A. Rennert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, cit., págs. 232 y 233.

106. *El rey se divierte*, 3.ª ed., Madrid, 1964, págs. 149-150.

107. *Die Barocke Freskmalerei in Deutschland*, Munich, 1951.

108. *Cigarrales*, cit., pág. 118.

109. Esta línea de interpretación social de los mismos aspectos técnicos del teatro, hay que relacionarla con la interpretación histórico-social del mismo que algunos hemos ensayado, y que se va desarrollando en los jóvenes escritores con interesantes resultados. Hemos citado ya el estudio de Díez Borques, al frente de su edición de *El mejor alcalde, el rey*, en relación con Lope de Vega. Recordemos el estudio de M. Sauvage, *Calderón: Essai* (París, 1973), en donde se pone de manifiesto la dramática tensión y conformidad final entre Moral y Orden, en el plano del deber social, dentro de una mentalidad propia de la sociedad de estamentos, como lo es, en todas partes, la sociedad del siglo XVII.

de ese ejemplo de la comedia sobre san Ignacio que hemos mencionado, en lugar del de la fábula de Faetón, para explicar la diferencia de la mentalidad antigua y la moderna a la marquesa que con él conversaba. Efectivamente, el escenógrafo y el público de la obra sobre san Ignacio —como el del grandioso drama calderoniano de Segismundo— saben que efectos del tipo de los que se les ofrecen en el escenario dependen de operaciones mecánicas que se desarrollan por dentro; pero piensan también —¿hay detrás de eso una primera intuición de posibles leyes de una psicología masiva?— que sus hábiles y sorprendentes resultados tendrán verdadera eficacia para mover el ánimo de las multitudes que admiren el espectáculo.

Se ha dicho, respecto a una época que aproximadamente es la que aquí consideramos, que el mercantilismo, incurriendo en contradicción con su propio sistema, aceptaba las máquinas y la introducción en general de invenciones técnicas, aunque esto se opusiera, en el terreno económico, a su política de creación de posibilidades de trabajo. Al hacerlo así, respondía al gusto por lo nuevo, propio de la mentalidad renacentista, que, en parte —como los hombres del Barroco—, había asimilado aquél y en la cual se inspiraba esa actitud fabril. «Dicho en otros términos —añade Heckscher—, el mercantilismo había optado por los inventos técnicos, movido ya por su concepción general de la sociedad» [110]. En España, en medio de la crisis del XVII, esa opción por las máquinas no se aplicará a la explotación agraria, ni tampoco a la industria textil u otras, a pesar del clamor de Sancho de Moncada, de Martínez de Mata, de Álvarez Ossorio, de muchos más, por las fábricas. La misma palabra «fábrica» alcanza en algunos casos, dentro del área lingüística del castellano, su sentido moderno. Pero si sobre el suelo peninsular no se levantan modernas instalaciones manufactureras más que excepcionalmente, si «todo género de manufactura necesaria al reino» falta en él, según Cellorigo, sin embargo, los

110. *La época mercantilista*, México, 1943, pág. 574.

efectos de tramoya que se montan para piezas de Calderón o de otros muchos responden en parte a una inspiración semejante, relacionada con el movimiento general de la sociedad, aunque no sea capaz de afirmar los nuevos fines de la misma. Tampoco la actividad de los fabricantes cobra vuelo en Francia ni en Italia, bajo el peso de la crisis de que ya hablamos en capítulos anteriores. Se explica que un país con pujante Barroco, en cuanto éste ha de desarrollarse bajo la presión de los intereses conservadores, llegue más tarde al despegue industrial, pero se comprende también que el Barroco no fuera, de suyo, lo que asfixiara la voz de aquellos economistas que, como Sancho de Moncada o Martínez de Mata, no se cansaban de exigir lo que hoy llamamos «actividad industrial».

Todos los mitos que tienen como contenido una exaltación de la capacidad creadora o transformadora del humano, los cuales en el fondo se ligan a la preferencia por la novedad y por la artificiosidad, se desenvuelven ampliamente en el Barroco. Tal es el caso del mito de Prometeo, que tantas resonancias tiene en la obra gracianesca y que entre otras manifestaciones nos dará la comedia de Calderón *La estatua de Prometeo* [111]; también hay que mencionar el mito de Circe, al que Lope dedica uno de sus poemas mayores, y del cual se encuentran frecuentes referencias en tantas otras obras, hasta llegar a producirse alusiones de tipo humorístico [112]. La figura de Fausto, aparte de algunas aproximaciones parciales, surgirá en sendas

111. Reeditada recientemente con un estudio preliminar y notas por Ch. V. Aubrun (París, 1965), constituye una de las más significativas obras del barroco calderoniano.

112. El poema de Lope ha sido reeditado por Ch. V. Aubrun y M. Muñoz Cortés, acompañado de sendos estudios (París, 1962). Aparte de esto, puede verse una mención del mito en *El soldado Píndaro*, de Céspedes, cit., pág. 308; en la novela de Zayas y Sotomayor *La esclava de su amante*, *Obras*, cit., t. II, pág. 35. La mención jocosa a que hacemos referencia se encuentra en el entremés de Quiñones de Benavente *El sueño del perro*, edición de H. E. Bergman, colección Anaya, Salamanca, 1968, pág. 102, etc.

obras de Marlowe y de Calderón [113]. El mito de Proteo, el mito de Adán, este último sobre todo, etc., despiertan también especial interés en la época [114]. Si de alguno de estos mitos hicimos mención en capítulo anterior, por cuanto en ellos se celebra el principio universal de la variación, destaquemos ahora la referencia que contienen a la capacidad transformadora del ser humano.

Dentro del área de esta clase de problemas relacionados con la pasión transformadora del Barroco, habría que hacer una última referencia a las fiestas. Para comprender la importancia del tema, empecemos por recordar que un Quevedo clama contra la fiesta y la diversión, predicando al príncipe una moral profesional que Aranguren ha llamado «el absolutismo del cuidado», esto es, la entrega de la totalidad de las horas del vivir a la preocupación y cuidado de bien gobernar [115]. Tal llegó a ser la extensión del festejo en la sociedad barroca, especialmente en la española, que amenazaba con el abandono de las más urgentes e imprescindibles obligaciones públicas.

Sobre el papel de las fiestas en el Renacimiento llamó ya la atención Burckhardt, y en sus mismas páginas podemos comprobar que la fiesta renacentista es una esplendorosa manifestación del placer de la vida, mientras que, si el elemento placer se mantiene en el Barroco (el mucho trabajo reclama el descanso de la fiesta placentera, comentan los conformistas jesuitas), siendo este tiempo del siglo XVII, en general, de tristeza y de crisis, predominan otros aspectos en la fiesta barroca: su boato y su artificiosidad son prueba de la grandeza y poder social del que la da, y, a la vez, de su poder sobre la naturaleza,

113. De Marlowe, *The tragical history of Dr. Faustus* (1588), que abre las puertas al Barroco inglés; de Calderón, *El mágico prodigioso*.

114. El mito adámico inspira la figura de Andrenio en *El criticón*, de Gracián; se encuentra, claro está, en *El paraíso perdido*, de Milton; y Grocio escribe una tragedia sobre el tema: *Adamus exul* (1601). Otros datos, en mi estudio sobre Gracián varias veces citado, págs. 421-422.

115. Aranguren, «Lectura política de Quevedo», *REP*, núm. 49, Madrid, 1950.

cuyo curso, de alguna manera, se pretende siempre cambiar. Las fiestas barrocas se hacen para ostentación y para levantar admiración. Han de desplegarse en concentraciones urbanas y se preparan, como en alguna ocasión advierten las *Noticias de Madrid,* «para que lo viesen todos» (se refiere a lo que se hizo en las que en septiembre de 1627 se organizan para celebrar la curación del rey). Los motivos, como ya hemos dicho, pueden variar mucho. Estas manifestaciones sociales de la fiesta barroca se realzan entre sí y juntas a su vez deben dar la medida de la potencia de aquel que la ha hecho posible.

Se emplean medios abundantes y costosos, se realiza un amplio esfuerzo, se hacen largos preparativos, se monta un complicado aparato, para buscar unos efectos, un placer o una sorpresa de breves instantes. El espectador se pregunta asombrado cuál no será el poder de quien todo eso hace para, aparentemente, alcanzar tan poca cosa, para la brevedad de unos instantes de placer. De una de las fiestas imaginadas que Tirso gusta de relatar, comenta: «La fiesta había sido curiosa y ostentativa», y lo visto en ella digno de «la copiosa hacienda» de quien la daba [116]. Debía ser éste el comentario público que trataba de conseguir quien organizaba una de esas ostentosas manifestaciones. Hasta en las fiestas religiosas sucedía así: Almansa no resalta nunca en ellas la devoción, pero admira que «se han visto en ellas innumerables riquezas» [117]. Y las citadas *Noticias de Madrid (1621-1627),* con motivo de una procesión organizada por los jesuitas en honor de sus nuevos santos, dan cuenta a sus lectores de que aquéllos iban «ricamente adornados con muchas joyas» [118]. León Pinelo refiere de procesiones o vía crucis, que la multitud que acude «ha convertido en fiesta lo que es penitencia». Así cau-

116. *Cigarrales*, cit., pág. 156.
117. Carta XII (15 agosto 1623), cit., pág. 203.
118. *Noticias de Madrid* (junio 1622), cit., pág. 27. Estas *Noticias*, con motivo de la presencia del Príncipe de Gales en Madrid, ofrecen un cuadro deslumbrador y absurdo de la vida de los Grandes.

saban mayor admiración. De la procesión del Corpus, cuando la estancia en Madrid del Príncipe de Gales, dice que fue «la mayor, más grave y ostentosa procesión que se ha visto en Madrid y en Castilla». De las fiestas con motivo de la elección del Rey de Romanos (1637) refiere que fueron tan solemnísimas que «en su género ningunas las igualaron en la Corte»; en ellas, se levantó una construcción que «causó admiración que en un mes se pudiese juntar en Madrid tanta madera como se puso en este grandioso edificio que no se componía de otra cosa» [119]; y ello en un país en que, entre otras razones, por falta de madera, la Marina se encontraba en una postración suicida.

En las lujosas fiestas cortesanas, en las celebraciones urbanas o eclesiásticas, eso de su riqueza y ostentación —reveladoras del poder de una persona— es lo que se destaca. Por lo que ésta tiene de ocasión en que se opera atractivamente sobre una multitud, ha de ser cosa grande. Por eso, en España y en toda Europa, tuvo tanto papel en las fiestas de la época la procesión, que unía a su carácter masivo —ya señalado en capítulo anterior— el ser apropiada ocasión para despliegue de grandezas. Sean de acción de gracias, de rogativas, de desagravio, nunca se resalta unción, devoción, sentimiento religioso interno, sino su rico esplendor, aumentado por la costumbre de levantar costosos altares callejeros para asombrar a las gentes. Hubo, cuenta en un caso León Pinelo, «siete altares muy suntuosos y ricos», «hubo catorce altares de mucha riqueza, curiosidad y adorno», «hubo muchos y ricos altares, adorno costoso en las calles y gran concurso» [120]: la potestad divina y la potestad civil que amparaba y honraba a la primera en la tierra quedaban parejamente sublimadas.

Con tales fines de suspensión y atracción se hace general y frecuente en el Barroco. «Bien son menester estos diverti-

119. *Anales de Madrid*, cit., pág. 307.
120. *Op. cit.*, págs. 346, 347, 353, passim

mientos para poder llevar tantas adversidades», comenta con sorna Barrionuevo [121]. «Cada día se ven en Madrid mil diversiones, ya en lo más levantado ya en lo inferior», critica el mismo [122]. En las *Cartas de jesuitas* hay constantes referencias a ellas: entretenimientos, comedias, certámenes, vejámenes, juegos, luminarias, etc. «Hoy tienen mogiganga de todos los señores y entre otros sale el Almirante vestido de mujer», dice una de aquéllas [123]. Pellicer, que es siempre cauto, se atreve a llamar la atención sobre el hecho de que se organicen fiestas de gran aparato (son noticias del año 1640), como si la guerra no estuviera a las puertas, con tanta gente y gala; en otra ocasión similar repite «que parecía que en ninguna parte de España había inquietud ni movimiento de guerra» [124]. Las Compañías de la nobleza que se forman en Madrid para acudir a la guerra en Cataluña, se entretienen en galas, banquetes y saraos por la noche [125]. «Por acá no se trata sino de gustos y placeres —dirá severamente Barrionuevo—; en esto gastan su tiempo, al paso que nuestros enemigos refinan la pólvora de su enojo para volarnos». Este comentario es de 1655 [126]. Al año siguiente repetirá: «lo que es fiestas siempre las hay, desvelándose en esto y no en ver cómo nos hemos de defender de tantos demonios de enemigos que no nos dejan vivir» [127]. Al llegar al año 1657, pinta un cuadro grave y nos hace ver su difusión: después de hablar de la angustiosa situación en Sevilla, dice que sábado y domingo de Carnestolendas, los re-

121. BAE, CCXXII, pág. 51 (27 diciembre 1656). Más conformistas con el régimen los jesuitas, leemos en una carta de ellos, años antes: «algún desenfado han de tener las ocupaciones grandes todo el año» (9 febrero 1638), MHE, XIV, pág. 317. Sin embargo, hasta el prudente Pellicer siente indignación por el loco despilfarro de las fiestas.

122. BAE, CCXXI, pág. 157 (30 junio 1655).

123. MHE, XIV, pág. 335 (16 febrero 1638).

124. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXII, pág. 74 (11 junio 1640).

125. Pellicer, *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXII, págs. 242 y 248.

126. BAE, CCXXII, pág. 103 (13 enero 1655). «En los mayores aprietos sólo se trata de festines» (*ibid.*, pág. 153).

127. BAE, CCXXII, pág. 39 (27 diciembre 1656).

yes tuvieron tres o cuatro comidas, amenizadas con sainetes, entremeses, bailes, música y graciosidades; el lunes hubo gran comedia y después de cenar más entretenimiento hasta el amanecer; el martes, siguieron otras diversiones, y hablando de fiestas y fiestas, comenta que algunas las presenció el rey, acompañado de señores grandes y chicos, «siendo la gente tanta que no cabían en las calles» [128]. En 1658 insiste una y otra vez: «grandes festejos», «todo es fiesta y regocijos», y, con encono ante la situación, comenta: «las fiestas se hacen grandes a costa de nuestras carnes» [129]. Sin embargo, él mismo señala más de una vez, al paso, en diversas ocasiones, la afluencia del público.

Para la monarquía, tal vez lo más importante era escudarse frente a las discusiones y hostilidades de dentro, que tantos críticos excitaban, contra los cuales se servía aquélla de los recursos de procurarse la adhesión ciega, aturdida, irresponsable, de las masas. Uno de los mejores medios era mantenerla en fiestas; por eso sabemos que también a fiestas del Retiro se dejaba entrar al pueblo. Si ricas fiestas caracterizaron ya la época del Renacimiento, ahora, al paso que más costosas y sorprendentes, se despliegan ante una masa de espectadores mayor, aunque siga siendo un grupo reducido los que tomen parte activa en la misma; pero no era tal vez la diversión de éstos lo que contaba como último propósito, sino el asombro del pueblo ante la «grandeza» de los ricos y poderosos. Digamos con Barrionuevo: «todo es fiestas y regocijos», mas el historiador que interpretara esto como una mera manifestación de frivolidad incurriría gravemente en ella. «Nunca hubo en España fiebre espectacular y bulliciosa tan intensa y prolongada —comentaba Deleyto [130]—, como lo fueron los cuarenta y cuatro años del reinado del rey poeta». A las grandes fiestas de la Corte, se añaden las verbenas, bailes, juegos de cañas, toros, másca-

128. BAE, CCXXII, pág. 124 (12 diciembre 1657).
129. BAE, CCXXII, pág. 148 (9 enero 1658).
130. Deleyto Piñuela, *El rey se divierte*, cit., pág. 240.

ras, etc.[131], con la organización de festejos que tratan de distraer al pueblo de sus males y aturdirlo en admiración hacia los que pueden ordenar tanto esplendor o diversión tan gozosa. La fiesta es un divertimiento que aturde a los que mandan y a los que obedecen y que a éstos hace creer y a los otros les crea la ilusión de que aún queda riqueza y poder.

Por eso la fiesta, en la monarquía barroca española, se convierte en una celebración institucionalizada. La asistencia a la fiesta y la recepción de un oportuno obsequio en ella se convierte en parte del estipendio y gajes de ciertos empleados públicos. El Consejo Real, en tiempos de Felipe III y Felipe IV, las Juntas de Reformación y otras especiales que se nombran, los informes personales de expertos, las solicitudes de jurados y otras autoridades locales claman contra las fiestas y colaciones que en ellas se reparten. En 1619, la Junta de Reformación propone al rey suprimir la costumbre introducida en los Consejos «de repartir entre sí colaciones en pascuas y fiestas de toros», y la Sala de Alcaldes de Casa y Corte advierte a Felipe IV que los créditos de Justicia y Hacienda, «en los tribunales y en juntas se los comen en confites, porque a cada juez le dan treinta mil maravedises y más cada fiesta de toros y otras fiestas, y a los ministros y oficiales, otra gran cantidad, que viene a ser una gran suma de dineros porque son muchos» [132]. Esa institucionalización de la fiesta revela su entronque con el sistema social y con los medios de integración en que se apoyaba la monarquía barroca.

Las fiestas son un aspecto característico de la sociedad barroca. Las cantan los poetas, las relatan otros escritores, en alabanza de su magnificencia y en exaltación del poder de los señores y de la gloria de la monarquía. «Los poetas, tocadores, bailarines, cómicos y mogigangueros andan muy solícitos

131. Deleyto Piñuela, *También se divierte el pueblo*, 3.ª ed., Madrid, 1966.

132. *La Junta de Reformación*, AHE, págs. 31 y 210.

para ostentar los primores de sus profesiones», se cuenta en una de las *Cartas de jesuitas* [133]. Poetas y prosistas celebran, generalmente en deplorables escritos, desde el punto de vista literario, algunas de esas manifestaciones [134]. Los más importantes escritores cultivan ese género. Sus ocasiones son casamientos, nacimientos, victorias, paces, canonizaciones, incluso muertes de personas reales a las que se les rodea de ecos apoteósicos. Argensola, Lope, Bocángel, Góngora, Calderón, etc., contribuyeron a esta literatura ocasional, que se da también en otros países. Es curioso que también Renaudot, en su *Gazette*, inserte relatos de fiestas en honor de ilustres personalidades, sin duda porque correspondía así al gusto del público [135]. Refiriéndose a los personajes tan barrocos de las novelas de Céspedes, en las que éste tanto se complace en describir fiestas, señala Fonquerne el gusto por el lujo, la ostentación, la fiesta, que mueve a los individuos de la clase noble y rica [136]; pero observemos que ello requiere siempre un entorno de público numeroso que la contemple o para quien se escriba su narración admirativa. Por eso la fiesta, aunque se realice en un lugar campestre, próximo o relacionado con la ciudad, conforme imaginan Tirso o Céspedes, supone, en cualquier caso, la conexión con un medio urbano, respondiendo a los aspectos sociales del Barroco que ya pusimos de relieve [137].

133. *Cartas de jesuitas* (9 febrero 1638), MHE, XIV, pág. 320.

134. El mayor tesoro de Madrid se encuentra «el día de toros en los figones», dice F. Santos, *Día y noche de Madrid*, cit., pág. 394; de esas fiestas, «para escribirlas ha menester un molino de papel». J. Pellicer tuvo el mal gusto de publicar un folleto titulado *Anfiteatro de Felipe el Grande. Contiene los elogios que han celebrado la suerte que hizo en el Toro, en la Fiesta agonal de trece de octubre deste año de MDCXXXI*, impreso en Madrid (ochenta y siete epigramas de varios autores y al final varios romances, espinelas, silvas, estancias). Es difícil poner el nivel de admiración a la realeza en más bajo nivel. Pero ello respondía muy bien a la popularidad admirativa en el Barroco.

135. Grand-Mesnil, *op. cit.*, págs. 47-48.

136. En su Introducción a la edición de las *Novelas peregrinas y extraordinarias*, págs. 42-44.

137. Repárese en estos dos pasajes de Céspedes, en *El español Gerardo*, cit., págs. 142 y 181: «Una hermosa quinta que a una legua de la ciudad te-

Las fiestas van ligadas, como manifestación característica, a la sociedad barroca, porque responden a las circunstancias de la misma. Son, como todos los productos de la cultura barroca, un instrumento, un arma incluso, de carácter político. Lo advirtieron reyes y ministros que gastaban en fiestas lo que no podían. Lo formuló explícitamente el escritor político y economista Martínez de Mata, cuando recogía que «los estadistas aconsejan al príncipe tenga medios en que se divierta al pueblo, porque la melancolía no dé lugar a levantar los ánimos a la novedad». Y Pascal, que dedicó varias páginas a consideraciones sobre las posibilidades del *divertissement*, comprendió en qué medida podía ser empleado para hacerle al hombre desentenderse de sí mismo y de su problemático alrededor. La Bruyère sabía perfectamente que a los gobiernos —a aquellos que él define— les interesaba «laisser le peuple s'endormir dans les fêtes, dans les spectacles, dans le luxe ... » [138], de lo que, si no gozaba directamente, lo contemplaba adormecedoramente, aunque fuera en otros. Si, además, la fiesta, a la vez que alegraba, podía llenar de admiración al espectador acerca de la grandeza de quien la daba o a quien se dedicaba, podía ser un medio de actuar no sólo como distracción, sino como atracción. De esto precisamente abusaron los gobernantes de la sociedad barroca española, no siempre con los resultados que apetecían.

La fiesta, en el siglo XVII —por eso tocamos aquí el tema—, ha de contar con alguna invención, un mecanismo ingenioso,

---

níamos, rodeada de amenísimos bosques, fructíferas huertas y olorosos y bien trazados jardines, adonde con la apacible y licenciosa libertad de sus soledades estuvimos tres o cuatro días con mil agradables regocijos y juegos ingeniosos que, por alegrar a nuestro convaleciente hijo, hacían los criados, pastores y gañanes de la hacienda» ... «hubo Gerardo de quedarse en la ciudad para acudir desde ella con algunas cosas convenientes y necesarias a las fiestas que ordenaban». Por otra parte, Céspedes es de los propagandistas de la fiesta, de la diversión y entretenimiento que alivia las pasiones del alma (*op. cit.*, pág. 214).

138. *Les caractères*, cit., pág. 184.

un artefacto inusitado, una construcción arquitectónica que, con cartón y madera u otros medios similares, simule una grandiosidad impresionante (cuanto más deleznables sean los materiales, más de admirar serán los efectos que con ellos se logren). A ello respondió la construcción de estanques y canales en los jardines del Buen Retiro, para organizar allí fiestas acuáticas a imitación de las de los romanos («naumaquias», como las de éstos, las llama Pellicer)[139], lo que venía a significar que se estaba cerca de igualar o de superar su grandeza histórica. También estas fiestas se repitieron para que asistiera el pueblo. En un momento dado, se llega al disparate de construir una galera armada, un navío y otras pequeñas embarcaciones. Los reyes se solazan en la galera, refiere —diríamos que con un tinte de fuerte ironía— Barrionuevo: «Van delante las góndolas y navío, parece una armada, y en la popa, sentados en un tapete, el valido y su hijo a los reales pies. Fingen escaramuzas, juega el artillería y mosquetes, dan tres o cuatro vueltas, llega la noche y todo se acaba». Esta noticia es de 18 de julio de 1657. En 13 de febrero del año siguiente da como noticia que el rey ha ido al Retiro, «donde le hicieron salva real con la artillería de la galera y navío de los estanques». Pasan los meses y siguen los reyes solazándose, navegando en los estanques del Retiro, en la galera y navío —la galera parece que se llama *La Real de España*—. Barrionuevo no puede menos de escribir unos párrafos llenos de amarga desesperación: no hay dinero para armar barcos y dotarlos de artillería y munición; no hay dinero para pagar a los soldados; la flota o los navíos sueltos que vienen de América o costean la Península son apresados por los enemigos; Inglaterra declara tener puesto un permanente cerco marítimo a España, y en el Retiro, como medio de diversión para los reyes y su séquito, se agrandan y alargan los estanques y canales, se construye una galera que «es cosa grande», lleva artillería y músicos, la acom-

139. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXI, pág. 36.

pañan otras embarcaciones y, en este ridículo y triste cortejo, se meten los reyes, grandes señores, cortesanos, y juegan a la guerra [140].

Pero, probablemente, una masa —por lo menos entre dos estallidos de dolor— admiraba incautamente el gusto del rey por las cosas de la guerra, su gallardía en medio de los tiros que la retórica barroca llamaría «horrísonos», y la grandeza de su poder, que podía transformar la naturaleza, fingiendo un mar a las puertas de la Corte. Todo un sistema de estímulos de admiración y adhesión se hacían jugar en esa —para nosotros, hoy, y también para algunas mentes lúcidas y libres en el XVII— ridícula mascarada de la galera del Buen Retiro.

Hay aún otras maneras de fiestas que cumplen perfectamente con las condiciones requeridas —riqueza, ingenio, sorpresa, brevedad—, unos espectáculos de los que más se emplean en las fiestas barrocas: los fuegos artificiales. Esos fuegos de artificio, por su misma artificialidad, por su dificultad, por el gasto en trabajo humano y en dinero que suponen —de los cuales improductivamente se dispone por el rico y poderoso—, en resumen, por ser tanto lo que en todos los aspectos costaban, para tan corto tiempo, eran muestra muy adecuada del esplendor de quien los ordenaba, al mismo tiempo que respondían al gusto que ya conocemos por la invención artificiosa —«invenciones de fuegos», dice Tárrega, relatando grandes fiestas en Valencia [141]—. Constituyeron una manifestación característica de la fiesta barroca [142]. Y era un espectáculo adecuado para desplegarse ante el asombro popular, «con festiva inquietud de la plebeya gente», dice Tirso [143]. Sabemos que la Corte de España era muy dada a estos fuegos de artificio, cuyo arte,

140. Barrionuevo, *Avisos*, BAE, CCXXII, págs. 89, 92, 96, 161 y 190. Corresponden de julio de 1657 a junio de 1658.

141. En su comedia *Las suertes trocadas y torneo venturoso*, incluida en *Poetas dramáticos valencianos*, t. I, pág. 383.

142. Deleyto, *El rey se divierte*, cit., págs. 163 y sigs.

143. *Cigarrales de Toledo*, cit., pág. 93.

asombroso en la época por su complicación técnica y no menos en la costosísima transitoriedad de su ejecución, admiró en su día al duque de Saint Simon. Las *Noticias de Madrid* nos dan abundantes referencias: en las fiestas de los carmelitas en honor de santa Teresa, hubo «grandes invenciones de fuego» (junio de 1622); cuando el Príncipe de Gales pasa una noche en Segovia, lo mismo, y así también, en Santander, cuando llega allí, ya de regreso a su país, se montaron «invenciones de fuegos»; cuando el rey visita Sevilla, «se ardía toda la ciudad con grandes invenciones de fuegos» (marzo de 1624); el Consejo de Indias, en las fiestas por la salud del rey, «gastó muchos ducados en fuegos» (septiembre de 1627); en la colocación de la primera piedra de la Almudena, no pudieron faltar, etc.[144]. De fiestas con «ingenios de pólvora y cohetes» hablan las *Cartas de jesuitas* [145]; de fuegos y fiestas, con cohetes e invenciones de pólvora, da cuenta Pellicer [146]; de fiestas con luminarias y fuegos artificiales, hace repetidamente mención Barrionuevo [147] y también se encuentran menciones en León Pinelo [148]. Recordemos que si un escritor muy característico de la mentalidad barroca y del mundo de la monarquía hispánica, a saber, Campanella, exaltaba el poder del hombre, no lo hacía al modo de otro pensador renacentista, por el poder creador de sus manos —también tienen manos, advierte Campanella, los simios y los osos—, sino por su saber y su capacidad de dominar las artes del fuego: «l'arte del fuoco è unica dell'uomo» [149]. Con su iluminación, esas artes respondían al afán de desplazar el día por la noche, venciendo la oscuridad de ésta por medio de un puro artificio humano. Se llega a formar sobre la materia un

144. Ed. cit., págs. 28, 78, 91, 166, 222, 245.
145. MHE, XIV, pág. 18.
146. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXI, pág. 50; *ibid.*, XXXIII, págs. 194 y 215, passim.
147. BAE, CCXXII, págs. 124, 132, 160, 161, passim.
148. *Anales de Madrid*, cit., págs. 173, 311, passim.
149. Citado por G. Gentile, *Il pensiero del Rinascimento*, Florencia, 1940, pág. 63.

verdadero tópico. Fijémonos en cómo se presenta el tema en tres novelistas representativos, cuyos relatos nos dicen lo que pedía y admiraba la opinión de la época. Pérez de Montalbán, relatando una fiesta en el contexto de una de sus novelas, dice: «Llegó la noche, o, por mejor decir, no llegó, porque las damas y luces eran tantas que podrían desmentirla» [150]. Tirso encomia, en el relato de una de las jornadas en el cigarral toledano, «la poca falta que había hecho en Toledo la luz del sol aquella noche tan apadrinada de luminarias» [151]. Céspedes exalta las maravillosas fiestas que se hicieron en unas bodas imaginadas en su mundo novelesco, «haciendo día la más oscura noche» [152]. Las *Noticias de Madrid* relatan un festejo de máscaras que recorrió varias calles de la capital, organizado por el Almirante, en el que las luminarias fueron tantas que la noche parecía día claro [153]; más tarde, refiriéndose a una fiesta en el Retiro —fiesta real, esta vez, en el doble sentido de la palabra—, un jesuita escribía a otro: «más parecía día claro que noche oscura» [154]. Esta capacidad transformadora sobre el orden del universo, por fugaz que fuese, ponía insuperablemente de manifiesto la grandeza de aquel que tenía poder sobre los recursos naturales y humanos, hasta el punto de lograr efectos tales. Y en un mundo como el Barroco, regido por la prudencia, esos efectos eran bastantes para hacer reflexionar a la gente sobre la conveniencia de mantenerse adherido a una personalidad tan poderosa.

150. *Sucesos y prodigios de amor*, novela II, pág. 73.
151. *Cigarrales de Toledo*, cit., pág. 77.
152. *El español Gerardo*, pág. 266.
153. Ed. cit., pág. 55 (abril 1623).
154. MHE, XV, pág. 144 (22 diciembre 1638).

APÉNDICE

OBJETIVOS SOCIOPOLÍTICOS DEL EMPLEO DE MEDIOS VISUALES

Dados los objetivos de difusión y de acción eficaz que la cultura barroca busca —sin que, al decir esto, nos comprometamos a afirmar que los consiga—, se puede comprender el interés con que por ella se manejan los elementos visuales, el preponderante papel que a la función óptica se le reconoce en su ámbito. Por otra parte, es propio de las sociedades en las que se desarrolla una cultura masiva de carácter dirigido, apelar a la eficacia de la imagen visual. El Barroco, por uno y otro lado, tenía que ser, pues, como efectivamente fue, una cultura de la imagen sensible. Al parafrasear un fragmento de la *Poética* de Aristóteles, un autor tan intelectualizado como Racine, enunciando las partes necesarias de la tragedia, junto a la «decoration», incluirá «tout ce qui est pour les yeux» [1].

Utilizando los medios plásticos, la cultura del siglo XVII puede llevar a cabo, con la mayor adecuación, sus fines de propaganda. Una vez más, referirse a éstos es esencial para entender los aspectos que aquí consideramos del Seiscientos. Si el arte de la época está animado por un espíritu de propaganda y si se parte en él de que para lograr su objetivo la imagen es un recurso eficaz, puede sostenerse, con Argan, que «no se intenta conceptualizar la imagen, sino dar el concepto hecho imagen»; esto es, proporcionarle la fuerza, no ya demostrativa, sino de solicitación práctica que es propia de la imagen [2]. En realidad, no sólo para el arte, sino para todas las manifestaciones de la cultura que se dirigen a un público con pretensiones de captación, es válido lo anterior; por tanto, de la política, de

1. *Principes de la tragédie*, edición de E. Vinaver, París, 1951, página 14.
2. *La Europa de las capitales*, pág. 23.

la moral, de la religión, etc., se puede repetir lo dicho sobre el arte. En otro lugar hemos tratado de explicar, desde un punto de vista coincidente con el que aquí acabamos de exponer, el papel de los «emblemas», con su mezcla de doctrina y plasticidad, en la literatura didáctica barroca [3]. Producto, como los tan difundidos «emblemas», de la colaboración de las artes plásticas a efectos de significación social, se levantan en las ciudades barrocas arcos triunfales, túmulos, altares, fuentes artificiales, para festejar o conmemorar un acontecimiento, para poner de relieve su importancia. Junto a la magnificencia de esos monumentos de una arquitectura provisional —no por eso menos alabada de sabia—, sobre sus superficies, se dibujan jeroglíficos y otros géneros de pinturas de naturaleza similar. Y hasta en los sermones llega a ponerse en uso servirse de jeroglíficos impresos o estampados, de pinturas a descifrar, que refuerzan la llamada que al espectador o al público que escucha se le dirige, abriendo cauce en su atención para la penetración de una doctrina o del sentimiento de admiración, de suspensión, de estupor, etc., que facilitarán la captación de ese público [4].

Es la vía calderoniana para hacer visibles, con toda la fuerza de lo patente que la visión alcanza, los principios y preceptos de las doctrinas, o por lo menos de aquellas que, con un carácter práctico, apelan a la conducta de los hombres y pretenden dirigirla. Ese contenido doctrinal, en cuanto participante de la «verdad», en un sentido aristotélico de esta palabra, posee condición de permanente. Pero a diferencia del hombre de la Edad Media, el hombre del Barroco, como ya explicamos antes, no tiene suficiente confianza en la fuerza de atracción

3. Cf. mi estudio «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», publicado en mi *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972.

4. León Pinelo, *Anales de Madrid*, págs. 172, 181; en las honras fúnebres de una persona real, nos dice, hubo «oración fúnebre y sermón con treinta y seis jeroglíficos estampados» (págs. 181, 210, passim).

de la pura esencia intelectual y se esfuerza en revestirla de aquellos elementos sensibles que la graben indeleblemente en la imaginación. Tal planteamiento se basa en reconocer la vía que señalan los siguientes versos de Calderón:

> Y pues lo caduco no
> puede comprehender lo eterno
> y es necesario que para
> venir en conocimiento
> suyo, haya un medio visible ...
> (*Sueños hay que verdad son*)

Sobre este supuesto, para Calderón, como para todos los artistas barrocos —y, con ellos, también para políticos, moralistas, etc.—, toda la cuestión está en cómo conseguir pasar de un plano a otro, de qué medios servirse para que, dicho con otros versos de la misma obra que acabamos de citar, un contenido doctrinal dado

> del concepto imaginado
> pase a práctico concepto.

El valor de eficacia de los recursos visuales es incontestado en la época. Venía de un fondo medieval la disputa sobre la superioridad del ojo o del oído para la comunicación del saber a otros. Mientras que en el mundo medieval se optó por la segunda vía, el hombre moderno está de parte de la primera, es decir, de la vía del ojo [5]. En el Renacimiento, esto que acabamos de sostener se confirma plenamente, y en alguna ocasión hemos hecho referencia a la defensa que del ojo hace un Galileo, entre otros. Tal disputa se reprodujo, y aun se intensificó, durante el Barroco. Se extendió mucho entre los escritores

5. Cf. mi trabajo «La concepción del saber en una sociedad tradicional», inserto en mi *Estudios de historia del pensamiento español*, serie I: *Edad Media*, 2.ª ed., Madrid, 1973.

franceses del momento [6] y, respecto a los españoles, añadamos, a los testimonios que en otros lugares hemos dado, el de Suárez de Figueroa, que hace una declaración perfectamente ajustada a nuestro punto de vista, reforzándolo considerablemente: ambos, según él, ojos y oídos, son puertas de acceso válidas para el conocimiento de las cosas, pero «en suma, son los ojos, entre los sentidos que sirven al alma, por donde entran y salen muchos afectos» [7]. Observemos que en esta preferencia por el sentido de la vista juega mucho el papel que desempeñan en la constitución de la experiencia y, por ende, el tema se liga a la transformación del concepto de experiencia que se da con la modernidad —de lo que hablamos en capítulo anterior. El Barroco estima que incluso los ojos pueden engañarnos. Ya hicimos antes alguna referencia a este problema del «engaño a los ojos». El tema, en el XVII, llegó a penetrar en la corriente cotidiana de comentarios. Pellicer aconseja «creer sólo lo que viéremos con los ojos, y aun a ellos no todas veces se les debe la creencia entera» [8]. Esto se escribe, pues, en uno de esos *Avisos* periodísticos del momento. Y una advertencia tal, a un hombre que, en definitiva, pertenece ya a la modernidad, le lleva a no poner tanto como una confianza total, sin límites, en el testimonio de la vista —límite éste que recomienda Pellicer—, pero también a que, puestos a creer en algo, y en la medida relativa en que se puede aceptar que tenemos un acceso a la realidad, esto no pueda reconocerse más que en el camino de los ojos.

Pero a este aspecto de la experiencia física, el Barroco añade lo que podemos llamar aspecto de la experiencia psicológica: los ojos son los más directos y eficaces medios de que podemos valernos en materia de afectos. Ellos van ligados, e inversamente, al sentimiento. Para poner en movimiento el áni-

6. Mandrou, *Introduction à la France moderne*, París, 1961.
7. *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, fol. 244.
8. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXI, pág. 278.

mo, como ya vimos que el Barroco pretende, nada comparable en eficacia a entrarle por los ojos.

Por eso los hombres del Barroco saben que la visión directa de las cosas importa sobremanera. De ella depende que se enciendan movimientos de afección, de adhesión, de entrega. La presencia directa o, cuando menos, la de representaciones simbólicas, lo más fielmente unidas a la repetición de lo representado, tiene una fuerza incomparable. Tener constancia de las cosas «de vista, que no de oídas», es, por tanto, lo que se pretende. Tal es la razón de que un personaje muy típicamente barroco, el conde-duque de Olivares, recurra, para lograr efectos de captación de las gentes, a medios visuales, directos, cuando esto es posible, y, cuando no, a efectos de fiel representación plástica en otro caso. Sabemos por los jesuitas, en una de sus cartas, que Olivares procuraba cuidar la difusión pública de su imagen de gobernante piadoso, capaz de atraerse por su religiosidad los beneficios del cielo, tal como quería aparecer ante el pequeño mundo de la Corte y ante la opinión general; buscaba, pues, lograr una imagen visual de sí mismo en los otros, formada por testimonios que partieran de aquellos que, bajo tal forma, le hubieran contemplado ocularmente: «Todas las mañanas, de cinco a seis, está en la tribuna de Nuestra Señora de Atocha con suma devoción, y, con efecto, es tan grande como lo manifiestan sus piadosas y altas voces y sollozos, oyendo misas, que los que le oyen, que son muchos, salen edificadísimos»; así nos lo refiere un jesuita en carta de 6 de agosto de 1639 [9]. Cuando Olivares, por otro lado, quiere ser contemplado como general victorioso, dado que no es fácil hacer acudir a las gentes a que presencien escenas militares directamente en Fuenterrabía, se hace representar con toda la fuerza impresionante, visualmente convincente, que deriva de la pintura, según la manera peculiar que los grandes artistas barrocos están cultivando, en este caso, nada menos que Velázquez.

9. *Cartas de jesuitas*, MHE, XV, pág. 313.

Claro que, añadamos también, ello no obstaría para que los escritores barrocos, en especial los que se dedicaban al teatro, no quisieran renunciar a las posibilidades que el oído ofrecía también, comprendiendo la ayuda que la voz y la música podían aportar para conseguir mover los sentimientos. Se explica así el auge que tomaría la incorporación del factor musical, sobre todo en obras que por su fuerte carácter alegórico quizá reclamasen fortalecer en torno a ellas la acción de elementos extrarracionales sobre la atención del público [10].

Volviendo a nuestro punto de arranque, sin duda, la utilización de las artes plásticas, a efectos de enseñanza, era de muy lejano origen, venía de muy atrás: los tímpanos, los capiteles, las vidrieras de las iglesias medievales, con sus conjuntos iconográficos, respondían a ello. Muchos siglos antes, en los restos escultóricos antiguos de las civilizaciones del Próximo Oriente, se encuentran elementos de esta naturaleza [11]. Todavía en el XVI, la pintura, la escultura, con una fuerte carga de simbolismo, se consideran como lenguaje apto para los que no saben leer [12]. Por eso, el arte de los retablos, que había alcanzado su primer esplendor en el siglo XV, se continúa cultivando en el XVI y conoce un nuevo incremento en el XVII, si bien cabría observar que en esta fase, en lugar de los elementos anecdóticos, figurativamente representados para ser «leídos», predominan los aspectos de grandiosidad —el dinamismo de las líneas, los reflejos de oro, el dramatismo de los gestos, etc.—. Nos preguntamos cuál es la razón histórica de este último cambio.

Ahora tenemos, de un lado, que no solamente se sirve de

10. Cf. A. M. Pollin, «Cithara Jesu: la apoteosis de la música en el *Divino Orfeo* de Calderón», en *Homenaje a Casalduero*, Madrid, 1972; su erudita e interesante tesis creemos apoya nuestra interpretación general.

11. Hemos hecho mención de ello y señalado su noticia entre los preceptistas de la literatura emblemática, en nuestro trabajo citado en la nota 3.

12. Francisco de Holanda recuerda el valor de la pintura para la religión, en ese sentido, y su utilización por la Iglesia. (*Diálogos de la pintura antigua*, edición de E. Tormo, Madrid, s. f., págs. 31 y sigs.)

estos recursos la Iglesia, sino que, en la sociedad civil, la emplean políticos y cuantos pretenden atraer una masa a sus posiciones ideológicas, lo cual implica tal cambio cuantitativo que supone una transformación en la naturaleza misma del método. Pero, de otro lado, y sobre todo, no se trata únicamente de enseñar, sino antes bien, de alcanzar lo que el escritor barroco hemos visto que llama un «práctico concepto», esto es, un concepto que encarne en acción. Son también escritores próximos a la Iglesia y artistas que trabajan para ella, reflexionando acerca del modo como, en las condiciones de la época, pueda desenvolverse su obra con máxima eficacia, los que, sobre el vértice del 1600, comienzan a replantear la cuestión en la forma que indicamos [13]. Pero su descubrimiento pasará inmediatamente a generalizarse en todos los terrenos de la cultura. Y uno de los máximos representantes de la pedagogía barroca, Comenio, concebirá ésta como resultado de un método de representación plástica: tal es el sentido de su obra *Orbis sensualium pictus* (1657) [14]. Con ella, aquellos a quienes se destina la enseñanza quedan, no únicamente provistos de unos conocimientos, sino captados e impulsados eficazmente a la acción que de ellos se espera.

En el Barroco se desarrolla la tendencia a que ciertas escenas, cuya contemplación puede despertar sentimientos religiosos o políticos —o ambos a la vez, ya que tan implicados están—, atrayendo hacia el sujeto que los provoca, se desarrollen, para más pública contemplación, por las calles. No sólo el gusto por el desfile anónimo, como dijimos antes con palabras de L. Febvre, sino el interés por su fuerza plástica configurativa, a través de las emociones que despierta, es una de las razones para que se propague tanto en España, y pase al extranjero, la

13. Weisbach hizo observar ya esa relación, remitiéndose al ejemplo de Zuccaro, presidente de la Academia de San Lucas, de Roma, y autor de un tratado teórico sobre la pintura, en el que es patente la inspiración barroca. Cf. su obra *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, pág. 58.

14. Hay una reedición en Leipzig, 1910.

procesión. Pero, además, a veces, estas manifestaciones viarias se aprovechan para instalar —al paso por los conventos, o bien en otros lugares— cuadros plásticos que, en el caso mucho más frecuente de los acontecimientos o fiestas con carácter religioso, son altares ricamente adornados a los que se incorpora toda una representación de alcance doctrinal —de sentido más o menos explícito u oculto, como en las figuras de la literatura de emblemas— y en los que, no menos, se hacen colaborar a las artes plásticas, a la pintura y escultura, desde luego, pero también a la arquitectura, la cual, en esos casos, toma mayor importancia. Con motivo de una fiesta tan eclesiástica como palaciega, un jesuita refiere (15 de marzo de 1638) que de los monumentos instalados en varios lugares de Madrid —en este caso, por frailes y monjas— «la arquitectura de todos fue buena, si bien el nuestro se les aventajó», destacando también un comentario muy entusiasta del que prepararon desde el convento de las Descalzas Reales [15], de cuya significación en el Barroco madrileño ya hicimos páginas atrás un comentario. Antes, en el capítulo anterior, vimos elogiados estos altares por su riqueza y ostentación. Pero, a través de las representaciones plásticas de todo tipo, como estas de que hablamos, se trata de conseguir la infiltración de un contenido doctrinal.

Sin embargo, es significativo el predominio que, en el conjunto de las artes, adquiere el pintar. Incluso el escritor político, para dar cuenta de su obra, se sirve de términos de comparación con el trabajo del pintor. A las leyes de la pintura se subordinan, o por lo menos así lo pretenden, las otras formas de expresión. Tiene interés comparar con esto la diferente posición que se ofrece en la época del Renacimiento, para entender mejor la novedad que luego se presenta. En efecto, los preceptistas del XVI sostienen que la pintura debe someterse a la obra del arquitecto, y por eso muchas veces se practica aquélla con sólo blanco y negro, «por no dañar la orden del Architec-

15. *Cartas de jesuitas*, MHE, XV, pág. 196.

tura»; mas si quiere emplear colores y otros medios, ha de ser conformándose con el ambiente de fuera, como si se mirara por una ventana, de manera tal «que se contrahaga y se finja naturealmente todo lo que de fuera del edificio por las tales aberturas o ventanas se pueda ver» [16]. He aquí, justamente, un planteamiento que cambió décadas después. Comprobamos entonces que, si entre los escritores barrocos, como Paravicino y tantos otros, se estima que la pintura es la primera de las artes y se juzga que prestigia socialmente a los entendidos en ella [17], también en la opinión común del XVII, la pintura se alza hasta un papel de modelo para todas las demás artes —incluyendo las literarias—, al que todas tratan de aproximarse. Se nos pone así de manifiesto al observar el uso que alcanza el neologismo «pintoresco», palabra que por entonces se introduce en las lenguas románicas. Esa palabra, que expresa el mero hecho de que algo pertenece a la pintura, se convierte en un atributo de calidad, tanto para la misma pintura como para cualquier otra forma artística [18]. La voz «pintoresco» sirve para calificar elogiosamente aquello que merece ser tratado por la pintura o que efectivamente está tratado al modo de la misma, por otras artes o por la literatura: conlleva la referencia a una mayor animación y más libre juego de luces y sombras, con muy idónea condición para dar la versión del movimiento [19].

No es casual que la atención a la pintura y a la obra de los pintores de su tiempo ocupe tanto espacio en las páginas de los escritores, desde Galileo hasta Huyghens. Recordemos, entre nuestros literatos barrocos, al P. Sigüenza, Góngora, Paravici-

16. Francisco de Villalpando, *Tercero y quarto libro de Arquitectura de Sebastián de Serlio Bolonés*, Toledo, 1552, recogido por Sánchez Cantón, en *Fuentes literarias para la historia del arte*, t. I, pág. 143.

17. Cf. M. Herrero García, *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid, 1943, pág. 199.

18. Con este nuevo matiz se encuentra la expresión «muy a lo pintoresco» en Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, edición de Sánchez Cantón, Madrid, 1956, t. II, pág. 8.

19. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, págs. 37 y 38.

no, López de Úbeda, Lope de Vega, Quevedo, Gracián, Calderón, Saavedra Fajardo, etc. Se ha dicho que los poemas de algunos escritores franceses del siglo barroco constituyen al modo de una versión poética de cuadros de Poussin [20]. La conexión —respecto a temas, problemas, procedimientos, etc.— entre Velázquez y Calderón ha sido observada por E. W. Hesse [21].

En realidad, esa transformación «a lo pintoresco» de la poesía y de las demás formas de expresión procede de las consecuencias del Manierismo. Entre nosotros, está anunciada, madurando la influencia de Miguel Ángel y coincidiendo con su general planteamiento renacentista, en un pasaje de Francisco de Holanda, en quien se descubren tantos elementos prebarrocos: la pintura es de mayor eficacia que la poesía, en la medida en que es propio suyo «causar mayores efectos y tener mucha mayor fuerza y vehemencia, ansí para conmover al espíritu y al alma a alegría y regocijo, como a tristeza y lágrimas, con más eficaz elocuencia» [22].

Es en la época del Barroco en la que hallará su pleno sentido y también su máxima difusión el tópico «ut pictura poesis» [23]. Lope se hace su pregonero en múltiples pasajes conocidos de sus comedias de alcance popular, y no menos, claro está, en sus poemas cultos [24]. La aplicación de tal tópico, ampliado en general a toda expresión escrita, tiene una curiosa manifestación en cabeza de la edición original de la *Idea de un príncipe político y christiano* de Saavedra Fajardo; se publica allí, y se reproduce después en las ediciones siguientes, la epís-

20. A. M. Boase, «Poètes anglais et poètes français a l'époque baroque», *RSH*, núms. 55-56, 1949, pág. 181.

21. Cf. su artículo «Calderón y Velázquez», *Clavileño*, núm. 10, 1951, pág. 9.

22. *Op. cit.*, pág. 175.

23. Cf. R. Lee, «Ut pictura poesis: The humanist theory of painting», en *The Art Bulletin*, t. XXII, 1940, págs. 197 y sigs.

24. Un perfecto ejemplo, en *La hermosura de Angélica*, Cantos V y XIII, en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, págs. 513, 556-557, passim.

tola de un personaje flamenco que encomia la obra de Saavedra en estos términos: «Cedant picturae aliae, hic nobis Apelles est, qui ingenio et lineas et colores omnes vincit». A cuyas palabras el autor de la obra responde elogiando a su vez la pluma del amigo, pintor de su ingenio [25]. Salas Barbadillo, jugando barrocamente con la metáfora, nos dirá que pinta o escribe sus figuras, en sus novelas, con «las líneas de este pincel y los renglones de esta pluma» [26]. Los textos semejantes, en el XVII, son numerosísimos.

¿De dónde viene ese interés por la pintura y el reconocimiento de su predominio? ¿Por qué el moralista, el político, el pedagogo, el poeta, etc., quieren aproximarse al modo de operar del pintor? Creemos que hay que referir este fenómeno, una vez más, a las condiciones de la sociedad que ya llevamos expuestas: una sociedad que, en vista de su situación, se encuentra con que sus clases dominantes necesitan atraer una masa de opinión, y atraerla por los cauces extrarracionales con que se actúa sobre una masa; en tales condiciones, se sirve de la pintura y le confiere un lugar preeminente, por la eficacia con que se piensa que mueve los resortes del ánimo, impresionándolo directamente a través de la visión. Un escritor lo dijo admirablemente, desde el umbral mismo de la época: «Il n'y a rien qui plus délecte et qui fasse plus suavement glisser une chose dans l'âme que la peinture, ni qui plus profondément la grave en la mémoire, ni qui plus efficacement pousse la volonté pour lui donner branle et l'émouvoir avec énergie» [27]. Fernández de Ribera nos habla de un monseñor que «tenía pintadas muchas persuasiones vivas, que suelen penetrar más pintadas que oídas» [28]. No cabe duda de que tenía que ser este

25. Edición de González Palencia, Aguilar, Madrid, pág. 163.

26. Se encuentra este pasaje en su novela *El curioso y sabio Alejandro, fiscal de vidas ajenas*, edición de Correa-Calderón, en *Costumbristas antiguos españoles*, t. I, pág. 145.

27. Louis Richeome, *Tableaux sacrés des figures mystiques ... de l'Eucaristie*, París, 1601.

28. *El mesón del mundo*, pág. 78.

personaje un buen representante de la mentalidad barroca.

Cultivar este aspecto de su arte es la primera exigencia que los preceptistas postulan ante el pintor —y, como veremos luego, lo que exigen también a quienes le imitan en su labor—. Y, así, dirá Carducho que la pintura «ha de enseñar, mover, hablar y deleitar siempre y con todos géneros de gente», hasta el punto de que, si ha de respetar los datos sustanciales de la realidad, puede introducir alteraciones en los modos y circunstancias para acentuar esa capacidad de mover [29]. En la capacidad de obrar sobre un amplio público de esa manera está la razón del papel que los pensadores barrocos le reconocen a la pintura: ahí está lo más característico de ella, su «eficacia y fuerza», como escribe Jáuregui [30]. Los numerosos tópicos y anécdotas tan repetidas, relativamente a esa eficacia de la acción psicológica y moral de la pintura —capaz, en consecuencia, de influir decisivamente sobre el comportamiento humano— se recogen en una curiosa obra que, en el límite final de la época que consideramos, fue publicada por Félix de Lucio Espinosa, bajo el título *El pincel* [31].

Los escritores barrocos declaran insistentemente que la fuerza de la pintura está en su posibilidad de captar la vida. Ello nos hace comprender cómo la realidad que al Barroco le preocupa penetrar y dominar no se encuentra en la región platónica de las esencias, sino en la dramática y cambiante esfera de la vida. Su capacidad, pues, de captación de lo vivo es lo que hay que admirar en la pintura y para lo que hay que servirse de ésta. La pintura, dirá también Jáuregui, «no pretende

29. *Diálogos de la pintura*, reedición de Cruzada Villamil, Madrid, 1865, págs. 141 y 255.

30. En los apéndices a la obra de Carducho citada en la nota anterior, pág. 442.

31. Madrid, 1681. Recoge algunos fragmentos Sánchez Cantón, en sus *Fuentes literarias para la historia del arte*, Madrid, 1941, t. III; entre otros, un pasaje en que refiere la impresión que santa Teresa confesaba haberle producido en cierta ocasión contemplar un cuadro.

sólo corpulencias, sino vidas y espíritus» [32]. La referencia a la «imagen viva» como objeto que trata de alcanzar un arte del cual el retrato pasa a ser preferente manifestación, es cosa que se hace común [33]. No podía faltar el testimonio de Lope:

> verás un grande pintor,
> acrisolando el ingenio,
> hacer una imagen viva.
> (*El perro del hortelano*)

Si se daba una profunda antinomia, en el Renacimiento, entre su severa preceptiva de imitación de la naturaleza y su estética de la belleza, puesto que lo natural puede no ser bello [34], todavía es mayor la que descubrimos en el Barroco entre su pretensión de captar lo real vivo y el peso que en su estética se reconoce a las representaciones ideales apoyadas en una concepción abstracta de las jerarquías sociales. A pesar de su naturalismo aparente y violento, lo que el Barroco nos ofrece no se queda nunca en puro y simple realismo. Hasta los mismos retratos participan de toda una gama de elementos generalizadores, típicos, se reflejan caracteres de grupo que se considera afectan a los seres, no por su individualidad real, sino por su posición social, doctrinalmente definida. Según ello, unos son distinguidos, otros vulgares, unos hermosos, otros feos, otros bien proporcionados, otros contrahechos, no en su ser singular, sino por necesaria derivación de su jerarquía en la escala social, escala cuya noción se considera como de cosa natural. Pero, al mantenerse dentro de una concepción general de naturaleza estamental, el Barroco, más que a dar de ésta una versión conceptual, atiende a servirse de toda una serie de elementos deco-

32. *Op. cit.*, pág. 430.

33. Luque Fajardo, entre tantos, nos dice: «Es oficio de retratos representar la imagen viva», *Fiel desengaño contra la ociosidad y los vicios*, edición de M. de Riquer, Madrid, 1955, t. II, pág. 173.

34. Panofski ha señalado este planteamiento antinómico en *Idea: Contributo alla storia dell'estetica*, trad. italiana, Florencia, 1952.

rativos en cuyo papel está hacer patente ante los ojos la grandeza del personaje que aparece rodeado de ellos y, a la vez, a presentar como un hecho incuestionable, positivo, su posesión de las cualidades que le pertenecen, dada su condición social. Esto, que se ha comprobado en el mismo Bernini, es común a artistas, políticos, literatos del Barroco [35]. No se trata, pues, de puro realismo. Por todas partes aparecen restos de idealismo, de neoplatonismo —tan fáciles de constatar en un Lope, por ejemplo—, que el Renacimiento había acentuado en sus rasgos y ahora, en el Barroco, se juntarán con la herencia mental de la concepción estamental de la sociedad —respondiendo al fuerte carácter conservador del platonismo—, vigorizándola, permitiéndole llegar basta el neoclasicismo del siglo XVIII, hasta vísperas de la crisis social de la Revolución Francesa.

Pero, junto a cuanto llevamos dicho, el artista y el escritor barrocos saben que el mundo no se rige por los esquemas mentales de una razón entendida al modo escolástico, ni tampoco participan del «esprit de géometrie» —más cercano al anterior de lo que quizá parezca—, aunque pueda servirse ocasionalmente de las posibilidades del cálculo, como hacen el mercader, el militar, y también el artista y el político. Si el mundo y la sociedad pueden seguir teniendo un último orden racional, cuya ley puede expresarse en términos de una concepción finalista de la naturaleza, al modo aristotélico-escolástico, o, en términos matemáticos, conforme a las conocidas palabras de Galileo, sin embargo, para operar entre los hombres es necesario acceder a su realidad singular concreta, llena de dramatismo, cargada de pasiones, movida, según ya dijimos, por resortes psicológicos que hay que conocer, pues, para dominarlos y conducirlos.

El retrato, entonces, será considerado, más allá de lo que

35. «El poder de hacer pasar al individuo del nivel de la naturaleza al nivel sublime de la alegoría depende de la decoración. Ésta posee una fuerza mágica que nos escapa, porque no creemos en ella» (Alewyn, *L'univers du Baroque*, trad. francesa, París, 1964, pág. 53).

una preceptiva de inspiración aristotélica diga, no ya como documento de belleza, ni tampoco de lo contrario, según valores estéticos establecidos, sino como testimonio de psicología, objeto de observación para conocimiento de lo humano, profundo y multiforme. La amplia gama del retrato responde a esta transformación: antes sólo era de figuras principales y heroicas (Calderón todavía comenta con ironía que unas mujeres vulgares tienen pretensión de ser retratadas), ahora, el repertorio de personas es amplísimo, un abigarrado y movido mundo de altos y bajos que pululan ante el espectador, cambiando incluso su posición respectiva, colocando tal vez de protagonista, en primera fila, a los bajos, como en *Las hilanderas*, o invirtiendo sus papeles, como en *Los borrachos*.

Pero al operar de tal manera con la materia humana, reducida a objeto del cuadro y sometida a sus técnicas de captación, no se trata de un realismo directo, ingenuo, de copia, sino de una apertura a la realidad, con una técnica de acceso sabiamente manejada, por vía indirecta o de segundo grado. Se había dicho siempre, en elogio de una pintura, que reproducía exactamente lo limitado (de ahí las anécdotas sobre confusiones entre cuadro y objeto real). Ahora, no. Se hace resaltar que una pintura es pintura, esto es, un medio sabiamente empleado de accesión al mundo que ostensiblemente se emplea y se coloca entre el ojo y la representación. Contando con esa distancia entre uno y otra, se da el salto a lo real, que es siempre una versión, un estudio, una manipulación.

Es así como la pintura, para las gentes del Barroco, es un medio especialmente apto para dar cuenta de las experiencias de lo real humano, de lo vivo [36]. Pese a todo el simbolismo

36. Sobre el papel de Rembrandt, con sus autorretratos particularmente, y de Velázquez, con sus retratos de humanidad deformada y desfalleciente, he escrito algunas páginas en mi obra *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1960. Expongo allí mi tesis acerca de la pintura de Velázquez como «pintura en primera persona», testimonio de experiencias personales sobre las cosas y los hombres.

estético que se conserva en el pensamiento de la época, a través de toda la multisecular carga de herencia helénica sobre los pintores y sus críticos, que se da en el siglo XVII [37], se abre paso, no obstante, un tratamiento de temas nuevos y una nueva manera de afrontarlos que ni pretende embellecerlos ni se conforma con imitarlos. Se busca estudiarlos y darlos a conocer como testimonio de lo real. Por eso se entrega a una apasionada y repetida pesquisa de los aspectos de lo real que singularmente se dan en lo feo, lo contrahecho, lo deforme. Sin duda, la preparación para interesarse por este lado oscuro de las cosas les vino seguramente a los hombres del Barroco de su propia posición violentada, sujeta a deformante presión, en el seno de la sociedad de la época. Desde ese nivel se pudo adquirir conciencia de lo contorsionado y retorcido, las mentes de la época se ejercitaron en sus posibilidades de captarlo. Se aprendió que lo real era más complejo de lo que la herencia intelectual recibida les quería hacer creer. Y fue posible de esa manera advertir que, contemplando las cosas en escorzo, bajo el violentado punto de vista de lo irregular, extravagante o anormal, se llegaba a conseguir una visión enriquecedora de la realidad, a la cual, como ya dijimos en anterior capítulo, la mente barroca aceptó estimarla como variada y cambiante.

Sería interesante considerar, desde el ángulo visual de lo que acabamos de exponer, una de las más específicas características de la pintura barroca: su proceder, que ya señalamos páginas atrás bajo otro aspecto, de las «manchas distantes», de los «borrones» o «pinceladas gruesas», empleando la diversa terminología de la época, proceder cuya invención en ese tiempo se atribuye a Tiziano. Son muchos los textos en que se dice así. Escojamos éste de Jerónimo de San José porque nos da ya una interpretación del caso: «Cansado Ticiano del ordinario modo de pintar a lo dulce y sutil, inventó aquel otro, tan extraño y

37. Cf. J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972.

subido, de pintar a golpes de pincel grosero, casi como borrones al descuido» [38]. Nos preguntamos por las razones que sustentan la general estimación en el siglo XVII hacia esta manera tizianesca de pintar [39]: se juzga que sólo ella da la auténtica versión de lo vivo. Es una pintura de lo inacabado, variable, movedizo, inestable, adecuada para captar al hombre y la vida. Tal adaptación se explica en tanto que el humano posee, no un ser hecho, sino un ser haciéndose, un *fieri*, no un *factum* [40]; por consiguiente, en correspondencia con aquélla, un ser inacabado y en continuo cambio.

Esto, pues, procede del interés del Barroco por conseguir una vía más idónea de penetración en lo real, para asegurarse su captación directiva. Estos intentos tienen frecuentemente, en el Barroco, una base técnica; a nivel de ensayo implican una mecanización. Vemos en el caso anterior que por un procedimiento físico —y fácilmente difundible— como es el de aplicar unos pinceles de cierta manera —esto es, de una manera «gruesa» y descuidada—, se descubre que precisamente la pintura aumenta la capacidad de aprehensión de lo vivo [41]. En el terreno de la pintura, ensayos repetidos con el mismo objetivo que acabamos de señalar se practican por unos y otros pintores. El interés por las que es propio llamar «experimentaciones», con espejos, con juegos de perspectiva, con la luz y el color, etc., responden a lo mismo. Las mismas deformaciones que esas estudiadas combinaciones pueden provocar en la visión de las cosas, vienen a constituir un método —o camino—

38. *Genio de la historia*, edición de fray Higinio de Santa Teresa, Vitoria, 1957, pág. 312.

39. Esto se llama, por los escritores barrocos, pintar «a lo valiente» o «con valentía», expresiones que se encuentran en historiadores como el padre Sigüenza o fray J. de San José; en preceptistas como Pacheco o Carducho; en críticos como Rodrigo Caro, Quevedo, Gracián, etc.

40. Cf. mi estudio «Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián», ya citado.

41. Cf. mi estudio «La pintura como captación de la realidad», en el volumen misceláneo *Varia velazqueña*, Madrid, 1960, t. I, págs. 48 y sigs.

para aproximarse a lo real. Cuenta Vasari, en sus *Vite* [42], que el Parmigianino cogió un espejo de barbero para retratarse a sí mismo, contemplándose reflejado en él y advirtiendo las extrañas deformaciones que la redondez del espejo hacía sufrir a las cosas; éste era su afán: «Gli venne voglia di contrafare per suo capriccio ogni cosa», y esta pretensión —de raíz fabril, que ya señalamos páginas atrás en el Barroco—, aspirando a recrear lo real, le hace alcanzar un nuevo verismo: el de la verdad de una realidad cuya más propia condición es la de cambiar —por ejemplo, el hecho de que un objeto aumente o disminuya conforme se acerque o se aleje del espejo. De esta manera, esforzándose «per investigare le sotigliezze dell'arte», el pintor conseguía averiguar nuevos aspectos de lo real, de los cuales podría dar testimonio en el cuadro, plasmando en él su personal experiencia.

Si el cultivo de la pintura despierta hasta tal punto el interés de los hombres del Barroco, no es por la capacidad imitativa del natural que con el empleo de los pinceles se pueda adquirir, sino por la facultad de reformar y rehacer lo dado por la naturaleza, que con el manejo de aquéllos el artista alcanza. Esta teoría, que pone en claro una vez más el fondo de inspiración fabril en la obra del Barroco, fue enunciada por uno de nuestros poetas y preceptistas del XVII más representativos: el ya citado Jáuregui [43]. Hay que partir de que nunca lo que tópicamente se llama imitar en arte, se contrae a un mero reproducir:

> Mal puede el arte formar
> el ser mismo de la cosa.

Siempre hemos de contar con esta limitación constitutiva: el arte no puede ir más allá de un modo de ficción:

42. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, reedición de Milán, 1908.

43. *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura*, BAE, XLII, págs. 116-117.

El esculpir o pintar
ficción ha de ser forzosa.

Ciertamente, su papel «es fingir lo natural», pero ello no puede entenderse como una copia, porque aparte de que copiar sería imposible referido a un modelo natural, siempre la intervención del artista tiene un carácter activo, introduce un elemento nuevo, haciendo del modelo otro de lo que ante su personal observación se ofrece. No se puede captar el objeto,

si el pincel no lo reforma.

Es necesario que el pintor, con su operación, transforme el objeto para darle entrada en el mundo del arte. Es inevitable, para ese objeto, que

todo lo corrija y mude.

Por eso, como tantas veces se repite en el siglo barroco, la pintura se define como una función poética, en el sentido etimológico de la palabra, esto es, creadora. Esta condición es la que, a cuantos en el XVII escriben sobre aquélla, les atrae, la que ante todo ponen de relieve: su posibilidad de crear un mundo de seres que viven la vida del arte, correlativamente al mundo de seres naturales. La preferencia por la pintura se funda en el hecho de que en ella se ve más resaltada esa función. Con muchos menos medios que la escultura y la arquitectura, ya que no puede contar con la tercera dimensión del mundo natural, es decir, no puede servirse físicamente del volumen, la pintura, sin embargo, demuestra mejor hasta dónde alcanza la gran fuerza creadora del hombre: por hallarse más distante que otras artes respecto a la naturaleza, resulta que la imita mejor que otra ninguna. Esta estimación nos revela el sentido de la preferencia que, a su vez, los hombres de mentalidad barroca tuvieron por el arte pictórico, en la medida en

que es éste un operar humano capaz de rehacer sus modelos naturales. Pocos testimonios pueden tener tanto interés como el que expuso a este respecto Galileo, acertando a formular la estimación que subyace en la preferencia barroca por la pintura: «alla scultura el chiaro e lo scuro lo dá per se la natura, ed alla pittura la dá l'arte; adunque anche per questa ragione si rende più ammirabile un'eccellente pittura di una eccellente scultura»; la razón de este reconocimiento de excelencia se encuentra en este principio: «Quanto più i mezzi co' quali si imita son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazione è meravigliosa» [44].

Así pues, la pintura rehace y reforma a la naturaleza, pero, a su vez, ella misma se hace objeto de un proceso semejante: la pintura es un instrumento de reforma de lo naturalmente dado, porque ella misma se rectifica y reforma. La posibilidad de moverse en ese doble plano de corrección, multiplicando la acción sabia y calculada del hombre, acaba de dar su último título de superioridad a aquélla. Ahora va a ser un político y escritor de política —tantos de los cuales, en el XVII, se ocuparon de pintura— quien nos diga, revelándonos un motivo de su estimación por ella, que un gran pintor «con cuatro pinceladas y un par de sombras repara una pintura errada». Esto escribe Antonio Pérez [45].

Vamos a referirnos a una última cuestión que hace años hubo de ocuparnos cuando tratamos de poner en claro aspectos «modernos» en la mentalidad barroca, lo que no contradice, sino que matiza, como ya hemos expuesto en capítulo anterior, el reconocimiento del fundamental carácter conservador de sus objetivos que aquélla presenta. Se pretende, a nuestro modo de ver —repitámoslo de nuevo—, alcanzar unos resulta-

44. Galileo, carta a Ludovico Cigoli (26 junio 1612), *Opere*, Edizione nazionale, t. XI, pág. 340 (citada y reproducida en apéndice por Panofski, en su estudio *Galileo as a critic of the arts*, La Haya, 1954.

45. *Aforismos de las segundas cartas*, núm. 405. Cito por la edición de *Las obras y relaciones de Antonio Pérez*, Ginebra, 1620, pág. 1.062.

dos de conservadurismo social, actuando adecuadamente en unas circunstancias de carácter moderno. En relación con esto queremos ahora hacer observar que el pintor barroco y su público llegan a un replanteamiento muy significativo de la discusión sobre la preferencia por el color o por el dibujo [46]. Con pleno acierto, A. Hauser atribuye un sentido político directo e inmediato a este tema, sólo que se equivoca por completo al tratar de interpretarlo, debido a que Hauser prácticamente se olvida en su libro de estudiar el Barroco. Aunque parezca separarlos, lo confunde constantemente con el neoclasicismo cortesano posterior. No parece haberse colocado ante la gran obra de los pintores del XVII, a los que presta escasa atención. En consecuencia, se equivoca al hablar del sentido de aquella disputa y muestra, además, que carece de la información imprescindible sobre la misma. Efectivamente, Hauser da por supuesto que en el momento de plenitud del Barroco, que él confunde con la etapa colbertista de Luis XIV, se opta por la superioridad del dibujo, mientras que «la decisión en favor del colorido significaba tomar posición contra el espíritu del absolutismo de la rígida autoridad y de la reglamentación racional de la vida» [47]. Hauser recuerda como representantes de esta nueva actitud a Watteau y Chardin, pero se olvida de destacar suficientemente lo que mucho antes habían hecho ya Rubens, Velázquez, Poussin, etc. Nosotros no pretendemos hacer historia del arte, sino historia de la mentalidad de la época barroca; por tanto, lo que nos interesa es, más que ver lo que los pintores hicieron —cosa que, por lo demás, está bien patente—, averiguar cómo se desenvolvió en verdad la polémica sobre el dibujo y el color en el siglo XVII. De ello escribimos ya algunas páginas, con datos incuestionables, al hacer un estudio de Velázquez en conexión con la mentalidad de su tiempo. Pero ahora queremos añadir alguna referencia más, en la línea de lo que en aquella

46. Cf. mi *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1960.
47. *Historia social de la literatura y el arte*, t. II, pág. 638.

otra ocasión dijimos. Allí citamos el testimonio explícito del Greco, negando que Miguel Ángel supiera pintar porque ignoraba el color. Observemos ahora algunos datos más. Ya en el siglo XVI, en una obra de la literatura celestinesca, que en cuanto tal viene a ser muy representativa del cambio mental que se prepara, descubrimos una rotunda opción a favor del color, en disputa con la línea [48]. En los comienzos de la nueva época, si se habla de los instrumentos del pintor, será normal no mencionar más que pinceles y colores [49]. Es sintomático que nuestra gran poesía barroca se abra con un Góngora, de quien su mayor conocedor, D. Alonso, ha escrito: «Si se hiciera un recuento de los adjetivos de color que en su poesía ocurren, asombraría ver que no hay estrofa, y apenas verso, en que no se dé una sugestión colorista» [50]. También ahora será Jáuregui, quien, haciéndose cargo de la común preferencia por el color, intentará dar una explicación, refiriéndose a la sensibilidad que a su alrededor encuentra, a los valores que el artista y el escritor barrocos quieren recoger en sus obras: según Jáuregui, la razón de la primacía del color y de la superioridad que su empleo confiere a la pintura, no radica en que aumente su capacidad de copiar lo natural, externo, sino que le permite trasladar «mil pasiones interiores» [51]. Color y movimiento del alma van juntos; por eso dirá Bocángel —en cuya obra la atención a la pintura es también tan relevante— que es logro de gran retratista «el alma colorir con los afectos» [52].

Y añadamos todavía un nombre más: para nosotros tiene especial relevancia que sea un escritor político, tal vez el de

48. «Hace mucho más el color que la raya para que una imagen humana parezca más clara» (*Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre cuarta obra y Tercera Celestina* [1542], edición de Madrid, 1872, prólogo, pág. X).

49. Un interesante ejemplo, en el prólogo a *La gran Semiramis* de Cristóbal de Virués, en *Poetas dramáticos valencianos*, t. I, pág. 25.

50. *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1955, pág. 78.

51. *Op. cit.*, pág. 117.

52. *Obras*, t. I, pág. 188.

mayor significación en nuestra cultura barroca, Saavedra Fajardo, quien plantee el tema de la disputa sobre el color y el dibujo, resolviéndola a favor del primero, como, por otra parte, es normal en la España del XVII. Saavedra Fajardo, un autor que utiliza elementos plásticos en su obra, un escritor barroco que gusta de la pintura e introduce en sus escritos diversas estimaciones sobre la misma, esto es, un buen representante de la cultura del XVII, de los que se consideran prestigiados por entender de pintura, emitirá esta interesante opinión: el color «es quien da su último ser a las cosas y quien más descubre los movimientos del ánimo» [53]. Tenía que ser un político quien pusiera de manifiesto este último y definitivo aspecto de la cuestión.

Culmina aquí esa lírica ingeniería de lo humano, con la que, a pesar de la insuperable contradicción en sus propios términos que entraña, se esperanzan los hombres del Barroco pretendiendo cultivarla. Lo que en esa época preocupa respecto a saber penetrar en los ánimos y en las voluntades, y, en consecuencia, respecto a saber mover y dirigir a las gentes multitudinarias y anónimas, se encuentra expresado en las opiniones sobre la pintura. Parece que a políticos, moralistas, pedagogos, etc., esto es, a cuantos se hacen cuestión de comportamientos humanos con la práctica finalidad de gobernarlos, les haría posible conseguir sus objetivos. En el manejo de los recursos de aquélla está la clave para adecuarse a los internos resortes que mueven a los individuos, cuya masiva integración en el sistema social se persigue. La dirección que se quiere imprimir a los grupos sobre los que se opera, apunta sin duda hacia la restauración y conservación de valores que vienen de la tradición señorial, pero no en balde la experiencia individualista y moderna del siglo XVI ha pasado por las sociedades europeas. Habrá que servirse de instrumentos de mayor eficacia, capaces de influir sobre individuos que se reconocen libres

53. *República literaria*, en *OC*, edición de González Palencia, pág. 1.144.

y a los que un complejo régimen de control social, organizado bajo el vértice de la monarquía absoluta, se esfuerza por mantener activamente integrados en una sociedad conservadora de los privilegios tradicionales.

Así es como la sociedad del siglo XVII, mordiéndose la cola, nos revela la razón de su propia crisis: un proceso de modernización, contradictoriamente montado para preservar las estructuras heredadas. Se explica, bajo este planteamiento, esa relación, a modo de ley histórica, en virtud de la cual, cuando una sociedad, en el siglo XVII, se nos muestra más ajustada a una cultura barroca, cuando reputemos en ella tanto más rico su Barroco, precisamente contemplaremos tanto más cerrado el futuro de esa sociedad.

Abril, P. S., 121
Accetto, T., 141, 399
Adam, A., 309 n., 405 n.
Aguilar, G. de, 394
Álamos de Barrientos, 107 n., 147, 202, 213 n., 217 n.
Alemán, M., 90, 110 n., 246 n., 324, 328, 331
Alfonso de Palencia, 244
Almansa y Mendoza, A., 85, 89 n., 101, 105, 107, 159 y n., 213, 215, 249, 261 y n., 316, 373, 389 n., 458, 466, 483
Alewyn, 471 y n., 472 n., 510 n.
Alonso, D., 108 n., 296 n., 518
Alonso Cortés, N., 315 n.
Álvarez Ossorio, 50, 120, 123 y n., 146, 177 y n., 328 y n., 406, 480
Ancheta, J. de, 423
Anes, G., 56 n., 117 n., 123 n., 239 n., 463 n.
Angulo Iñíguez, D., 229 n., 402 n.
Aranguren, J. L. L., 108 n., 482 y n.
Arco, R. del, 75 n.
Argan, G. C., 158, 165, 251, 497
Argensola, B. L. de, 242, 251, 356 n., 488
Argensola, L. L. de, 366
Arguijo, J. de, 196, 320, 372, 381
Aristóteles, 32, 135, 155, 225, 279, 456, 497
Aron, R., 17
Asensio, E., 106
Asensio, J., 108 n.
Astrana Marín, L., 89 n., 309 n., 360 n., 373 n., 387 n.
Aubigné, Th. A. d', 38
Aubrun, Ch. V., 139 y n., 253, 371 n., 481 n.
Auerbach, B., 36 n.
Avellaneda, F. de, 240
Azorín, 326 n.

Bacon, F., 259
Baissac, 459 n.
Bakhtin, M., 313
Balaguer, E., 186
Balbín, R. de, 328 n.
Baltrušaitis, J., 25 y n., 438, 447, 448 n.
Balzac, H. de, 187 n.
Bances Candamo, F. A. de, 211, 359, 378, 431, 465, 471
Baquero Goyanes, M., 395 n.
Barber, 264, 266 n., 273 n.
Barnadas, J. M., 103 n., 318 y n.
Barrientos, A. de, 388
Barrionuevo, J. de, 44, 65, 71 n., 78, 79 n., 88, 94 n., 95, 98, 99, 100, 103, 104 y n., 105, 108, 109 y n., 110 n., 111, 112, 114 y n., 119, 125 y n., 156, 159, 168, 256 y n., 257, 260, 310 y n., 311, 312, 315, 331, 334, 341, 364, 374, 472, 475, 476, 485, 490, 491 n., 492
Bataillon, M., 106

Bautista, fray Nicolás, 105 y n.
Belmonte, L., 475
Bellay, J. du, 155, 379, 429
Beni, P., 427
Bénichou, 75
Benítez Claros, 97 n., 328 n., 358 n.
Bergman, H. E., 407 n., 481 n.
Berkeley, G., 38
Bermejo Hurtado, H., 405 n.
Bernini, G. L., 46, 168, 198, 250, 337, 360 y n., 362, 405, 422, 510
Billard, 303
Blanco White, J. M., 475
Blecua, J. M., 366 n., 421 n.
Bleda, J., 110 n., 335
Bleznick, D. W., 440 n.
Blunt, A., 302, 424 n.
Boase, A. M., 336 n., 506 n.
Bocángel, G. de, 97, 170, 328, 358, 359, 362, 365, 366, 373, 379, 384, 440, 443, 479, 488, 518
Boccalini, T., 395
Bodini, V., 162, 316
Boil, C., 221 n., 434
Boileau, N., 36, 298
Bomli, P. W., 111 n.
Bonfantini, 36
Bonilla, A., 126 n.
Boose, A. M., 35
Borel, J. P., 413 y n.
Boret, P., 154 n.
Borinski, K., 139
Borja, cardenal de, 467 y n.
Borromini, F., 37, 168, 175
Boscán, J., 442
Bosco, 309, 461 y n.
Botero, G., 24, 46, 495
Bramante, 175
Braudel, F., 97, 113, 153 n., 224, 237, 247, 255, 262
Bretón de los Herreros, M., 239
Browne, T., 354, 355 n.
Brunelleschi, F. di Ser, 37
Bruni, L., 343
Bruno, G., 425
Bruzzi, A., 36 n.
Buceta, E., 260 n., 457 n.
Buisson, F., 44, 460
Burckhardt, J., 29, 357, 459 n., 482
Burton, R., 309, 369
Butler, Ph., 36, 47, 90 n., 250 n., 293 y n., 303 n., 383 n., 423 n.

Cabañas, P., 377
Cabrera, Alonso de, 99
Cabrera de Córdoba, L., 253 n., 455
Calderón de la Barca, P., 38, 77, 113, 115, 136 n., 137, 140, 144 y n., 149, 185, 198, 205, 220 n., 260, 271, 286 n., 319, 322, 325, 344 n., 348, 353, 355 n., 368, 369, 384, 385, 386, 400 n., 401, 403, 406, 408, 409 y n., 411, 412, 437, 440, 448, 465, 474, 481, 482 y n., 488, 499, 506, 511
Calderón, R., 294, 389 y n., 466
Campanella, T., 492
Campomanes, conde de, 120 n., 146 n., 177 n., 287, 328 n., 407 n.
Camus, J. P., 371
Cáncer, Jerónimo de, 120, 384, 405
Candi, 479
Cano, Alonso, 148, 168, 189
Cánovas del Castillo, A., 120
Cañete, marquesa de, 328, 329
Cañizares, 84 n.
Carande, R., 83 n., 238 n.
Caravaggio, M., 472
Carballo, 138, 150, 156, 196, 278 n., 376, 430, 434, 435, 443, 445, 454

Carballo Picazo, A., 367 n.
Cardenal Iracheta, M., 442 n.
Carderera, V., 140 n., 291 n., 358 n.
Carducho, V., 170, 427 y n., 429, 508 y n., 513 n.
Carlos I de Inglaterra, 474 n.
Carlos II, 24, 68, 85 n., 464
Carlos V, 59, 175, 337 n.
Carlyle, Th., 312
Caro, Rodrigo, 362, 363 y n., 380, 381, 382, 383, 513 n.
Caro Baroja, J., 44, 459 n., 460 y n.
Carr, E. H., 17
Carrera Pujal, J., 94 n.
Carrillo, L., 442, 443
Carvajal, M. de, 240 n.
Caso González, 372 n.
Cassirer, E., 459 n., 477
Castelain, M., 259 n.
Casteli, E., 144 n.
Castiglione, B., 77 y n., 442
Castillo de Bobadilla, 72 n., 124
Castillo Solórzano, A. del, 246, 279, 332
Castro, A. de, 100
Castro, Américo, 13, 14, 15, 42
Castro, Guillén de, 211, 330, 331
Caus, Salomon de, 447
Caus, Sebastián de, 447
Cauzons, 459 n.
Caxa de Leruela, M., 83, 84, 117 n., 190 n., 406
Ceán Bermúdez, J. A., 427 n.
Cellorigo, *véase* González de Cellorigo, M.
Ceñal, R., 447 n.
Cerdán de Tallada, T., 126
Cervantes, M. de, 126, 210 y n., 367 y n., 405, 423, 474
Céspedes, V. de, 477
Céspedes y Meneses, G., 101, 102 n., 144 n., 217, 226, 246, 247, 248, 253, 254, 261, 308, 320 y n., 350, 358, 361, 367, 368, 376, 384, 385, 387, 388, 400, 403, 405, 425, 426, 432, 441, 449, 453, 465, 481, 488 y n., 489 n., 493
Cicerón, M. T., 155
Cigoli, L., 516 n.
Cilveti, A. L., 408 n.
Clemente VIII, 262-263
Coello, A., 115, 389
Cohen, G., 35
Colbert, J.-B., 24, 50, 302 n.
Collard, A., 204, 205 n., 442
Colmenares, D. de, 183
Comenius, J. A., 33, 154, 315, 316, 320, 367, 391, 396, 503
Constandse, 260 n., 406 n.
Córdoba, Sebastián de, 425 n.
Cornaro, F., 85 n.
Corneille, P., 36, 37, 39, 75, 250
Corral, G. del, 243, 269
Correa Calderón, 331 n.
Cortés de Tolosa, J., 341
Costa, J., 142
Cotarelo, A., 464 n.
Cotarelo, E., 182-183, 240 n.
Croce, B., 194 n.
Croce y Caramella, 141 n.
Cromwell, Th., 389
Cruzada Villamil, 427 n., 508 n.
Cubillo de Aragón, A., 89 n., 300 n., 310 n., 373, 440
Curtius, E. R., 313
Cvitanovic, D., 405 n.

Champaigne, Ph. de, 300
Chantelou, 360
Chardin, J.-B. S., 517
Charron, P., 343
Chastel, A., 36 y n., 148 y n.
Chaves, C. de, 124, 275

Chevreuse, duquesa de la, 467
Chiabrera, G., 420 n.
Chiari, A., 143 n.
Chlup, 316
Chueca, F., 201

Dagobert Frey, 36
Decouflé, A., 80 n.
Dejob, 46, 161 n.
Deleyto Piñuela, 486, 487 n., 491 nota
Demócrito, 319
Descartes, R., 38, 78, 135, 143, 147, 149, 168, 344, 348, 393
Desmarets, J., 36
Deza, Lope de, 80, 83 y n., 111 n., 121, 232, 238, 240 y n., 244
Díaz-Plaja, G., 440 n.
Díaz Rengifo, 44, 172
Dickens, Ch., 187 n.
Dido, 389
Díez Borques, 212 n., 468, 479 n.
Domínguez Ortiz, A., 70, 75, 81, 85 y n., 87 y n., 88, 118 n., 163 n., 236, 238 n., 239, 248 n., 251 n., 263, 286 n.
Donne, J., 39, 369
Donoso Cortés, J., 348
Droz, E., 429 n.
Duron, J., 37 n.
Durand, Y., 74 n., 280 n.

Edelman, M., 301 n.
Ehrard, J., 393 n.
Ehrenberg, I., 288
Elliot, J. H., 70, 79 n., 110 n.
Enrique IV, 303
Enríquez, fray Francisco, 269
Enríquez de Guzmán, A., 110
Enríquez Gómez, A., 243, 284, 316, 320, 344, 347, 407
Entrambasaguas, J. de, 269 n., 452 n.
Erasmo, 138, 343
Espinel, V., 245 n.
Essex, conde de, 389
Ettinghausen, H., 314 n., 404 n.
Eugenio de Narbona, 250, 270

Fabro Bremundan, F., 216
Fano, 425 n.
Farinelli, A., 408 n.
Febvre, L., 69, 133 y n., 145, 152, 203, 204, 281, 307, 458, 503
Félibien, A., 461
Felipe II, 59, 68, 98, 231, 243, 288 nota
Felipe III, 24, 94 n., 96, 113, 178, y n., 207, 233 n., 241, 249, 269, 270, 271, 275, 287, 487
Felipe IV, 24, 60, 65, 79 n., 82 y n., 83 y n., 93 n., 96, 98, 99, 102, 104, 113, 117, 125, 159, 178 y n., 199, 207, 208, 214, 216, 233 n., 234, 249 n., 260, 270, 275, 282, 295, 297, 406, 432, 474 n., 475, 487
Feret, N., 143, 388
Fernández de Mata, J., 259
Fernández de Navarrete, J., *véase* Navarrete
Fernández de Ribera, R., 170 n., 314, 317, 453, 507
Fernández Martín, 334 n., 446 n.
Fernández Montesinos, J., *véase* Montesinos
Fernández Navarrete, P., 83, 251 n., 269, 369
Ferrer de Valdecebro, 124
Ferreres, R., 348 n.
Fessard, G., 142, 143, 348
Flora, F., 428 n.
Focillon, H., 420
Fonquerne, Y. R., 320, 367, 488
Fontenelle, B. de, 476

Formichi, G., 259 n.
Forster, R., 70 n., 98
Foster, G. M., 66 n., 231 n., 455 n.
Foscarini, 85 n.
Français, J., 459 n.
Francastel, G., 189 n.
Francastel, P., 40 y n., 229, 250 y n.
Francisco I, 175
Francisco de Holanda, 390, 502 n., 506
Francisco de León, fray, 94, 111 n.
Francisco de Portugal, 171
Francisco Xavier, san, 300
Freud, S., 200, 223
Froldi, R., 467 n.
Furió Ceriol, F., 149, 150

Gales, príncipe de, 106, 333, 466, 483 n., 484, 492
Galileo, 78, 143 y n., 356, 359, 371, 393, 505, 510, 516 y n.
Galindo, P., 261
Gallardo, B. J., 124 n.
Gállego, J., 48, 446 n., 474 n., 512 n.
Gallego de la Serna, 147, 464
Garapon, R., 455 n.
García, C., 301 n.
García de Enterría, M. C., 214 n.
García de Ovalle, P., 253
García de la Sierra, F., 168
Garcilaso, 424
Garín, E., 459 n.
Garrigou-Lagrange, R., 43 n.
Gaspar-Martín, 168
Gayangos, P. de, 44 n., 104, 272 n.
Gentile, G., 492 n.
Gerhart, 35 y n., 41 n., 459 n.
Gerónimo de la Concepción, fray, 333
Giesz, L., 183 n., 186, 188, 197
Gil Novales, A., 67 n.
Gil Polo, G., 348 n.
Gili Gaya, S., 245 n., 246 n., 331 n.
Gilson, É., 136 n., 143 n., 408
Giorgione, 189
Giotto, 175
Ginso, L., 372 n.
Godoy, F. de, 261
Goetz, W., 87 n.
Gómez Moreno, M. E., 25 n., 229 n.
Gómez Pereira, 343
Gómez Tejada, 436
Gondomar, conde de, 111 n.
Góngora, L. de, 28, 37, 38, 196, 203 y n., 204, 244, 259, 316, 319, 347, 358 y n., 364, 379, 443, 444, 488, 505, 518
González Dávila, 252 y n.
González de Cellorigo, M., 50 n., 60, 64, 83 y n., 93, 148, 149, 177, 178 y n., 203, 248, 271, 278, 282, 327 n., 366, 370 y n., 406, 407 n., 431, 480
González de Amezúa, 332 n., 369 n., 450 n.
González de Salas, 457 y n.
González Palencia, 80 n., 92 n., 101 n., 112 n., 251 n., 255 n., 272 n., 309 n., 358 n., 507 n., 519 n.
Goodman, G., 369 y n.
Gothein, 27 n.
Gouhier, H., 38 n.
Grace, L., 243 n.
Gracián, B., 38, 76, 77 y n., 90, 135 n., 137, 139 y n., 140, 142 y n., 147 n., 155, 156 n., 171, 206, 221, 269 n., 272, 290, 312, 315, 316, 320, 323, 325, 326, 328, 331, 341, 345, 347 y n., 349, 356 y n., 360, 363, 367,

374, 382, 388, 390, 392, 393, 395, 399, 403, 410, 411, 421, 425, 436, 439, 442, 444, 445, 462, 482 n., 506, 513 n.
Gracián, J., 106 y n., 349, 426
Gracián Serrano, 248 n.
Grand-Mesnil, M. N., 214 n., 478 n., 488 n.
Granjel, 44
Grant, H., 313 n.
Greco, 39, 149, 518
Green, O. H., 356 n.
Greenberg, C., 179, 180 n.
Greene, J. P., 70 n., 98
Grimmelshausen, H. J. Ch. von, 155, 332
Grocio, 482 n.
Gryphius, A., 38
Guerre, P., 158 n., 161 n.
Gurlitt, 29
Gutiérrez de los Ríos, 119

Hafter, M. Z., 147 n., 319 n.
Hardy, T., 36, 250
Hatzfeld, H., 32, 36 n., 41, 43 y n., 420 n.
Hauser, A., 35, 87, 160, 167 n., 189 n., 210, 287, 300, 342, 424 n., 517
Hauser, H., 97 y n.
Haydn, F. L., 145
Hazard, P., 150
Heckscher, 340, 480
Heers, J., 233 n., 239 n.
Heger, K., 341, 398
Heráclito, 319
Herrera, F. de, 204, 347, 427 n.
Herrero García, M., 173 n., 221 n., 505 n.
Hesse, E. W., 66 n., 344 n., 423, 433, 506
Highet, 307, 444
Higinio de Santa Teresa, fray, 513 nota
Hill, Ch., 281 n.
Hippeau, 140 n., 169, 309 n., 340 nota
Hobbes, Th., 150, 213, 326, 360
Hocke, G. R., 315 n., 406 n., 418, 424 n.
Hoyo, A. del, 137 n.
Huarte de San Juan, J., 138, 150, 156, 343, 345, 376, 464
Hurstfield, J., 70 n.
Hurtado de Alcocer, 199
Hurtado de Mendoza, D., 260 n.
Huyghe, R., 27 n., 126 n., 250 y n.
Huyghens, Ch., 505

Ignacio, san, 41, 43, 142, 143 n., 300, 478, 480
Iriarte, M., 148 n., 464 n.
Isabel de Borbón, 297
Isidro, san, 227, 300

Jankelevitch, 36 n., 432
Jáuregui, J. de, 208, 378, 379, 444, 508, 514, 518
Jerónimo de San José, 290, 377, 454, 462, 512, 513 n.
Jones, I., 473
Jonson, Ben, 77
José de Sigüenza, fray, 439, 461, 505, 513 n.
José Prades, Juana de, 166 n., 391 nota
Jovellanos, G. M. de, 372
Jover, J. M., 214
Juan de la Cruz, san, 41, 43 y n.
Juan José de Austria, 215
Juana de Nápoles, 389
Juliá Martínez, E., 211 n., 321 n., 381 n.
Justi, C., 429 n.

Kagan, R. L., 85 n.
Kandinsky, V., 187
Klein, R., 219, 220 y n.
Koenigsberger, H. G., 263 n.
Krauss, W., 134 n., 341, 347 n., 436 n., 462 n.

Labatut, J., 74 n., 280 n.
La Barrera, 346 n.
La Boétie, É. de, 373
La Bruyère, J. de, 136, 199, 204 n., 288, 489
Lafuente Ferrari, E., 32 n., 420
Laín Entralgo, Pedro, 66, 347 n.
La Mothe Le Vayer, 309
Lancaster, H. C., 36
Lancina, J. A. de, 65, 71 n., 107 n., 140, 202, 213 y n., 217 n., 338, 387, 388, 436
La Rochefoucauld, F., 141, 154, 308, 399
Laslett, 90 n., 281 n.
Latour, Q., 420
Lázaro, F., 443 n.
Lazarsfeld, P. F., 182, 266
Lebègue, R., 36 y n., 435 y n.,
Le Bon, 222
Le Brun, Ch., 37
Le Flem, 37 n., 229 n., 242 n.
Legaz, L., 28 n.
Leibniz, G. W., 38
Lemos, conde de, 477
León Pinelo, Antonio de, 333, 446, 458 y n., 460, 463, 467, 475, 483, 484, 492, 498 n.
Lerma, duque de, 99
Leu-Lloréns, 302 n.
Lévi-Strauss, Cl., 18
Ley, Ch. D., 310 n.
Liche, marqués de, 467, 476
Lindsay, R. O., 103
Liñán y Verdugo, 140, 248 n., 330, 331
Locke, J., 286
López Bravo, 270
López de Madera, 79 n., 199, 301 n.
López de Úbeda, F., 317, 506
López de Vega, A., 162, 242, 244, 259, 319, 456
López de Villalobos, 309 n.
López Díaz, M., 288 n.
López Pinciano, 167, 170, 205, 367, 428 y n., 429, 433, 442
López Piñero, 24 n., 148 n., 464 n.
Lorena, Cl. de, 381
Loti, C., 474, 479
Lousse, E., 283 n.
Lowenthal, L., 160, 209
Lozano, C., 89 n., 259, 385 n., 389, 405
Lublinskaia, 62
Lucano, 41
Lucio Espinosa, F. de, 508
Luis XIII, 214, 303
Luis XIV, 87, 299 n., 303, 360 y n., 517
Luis IX, san, 303
Luis Beltrán, san, 300
Luis de Granada, fray, 171 n.
Luis de León, fray, 37
Luna, Álvaro de, 389
Luque Fajardo, 276, 314, 326, 509 nota

Macdonald, D., 181 y n., 185 n., 191 n., 193, 194 n., 196, 197 n., 205, 285 n.
Machín, capitán, 110
Maignan, P., 447
Mâle, E., 36, 46, 336, 337 y n.,
Malebranche, N., 155, 372, 413

Malherbe, F. de, 36, 37, 170 n., 303
Malinas, 248
Malipiero, G. F., 424 n.
Malón de Chaide, P., 184
Malvezzi, 141, 421
Mandrou, 127 n., 457, 458 n., 459 n., 500 n.
Mannheim, K., 145 y n.
Mansart, F., 37
Mantua, duquesa de, 466
Maquiavelo, 147, 356, 384
Maravall, J. A., 14, 25 n., 27 n., 28 n., 61 n., 64 n., 65 n., 66 n., 67 n., 70 n., 72 n., 75 n., 79 n., 84 n., 92 n., 98 n., 102 n., 103 n., 115 n., 117 n., 121 n., 122 n., 123 n., 140 n., 147 n., 152 n., 166 n., 178 n., 188 n., 217 n., 225 n., 250 n., 251 n., 267 n., 269 n., 286 n., 296 n., 301 n., 312 n., 325 n., 326 n., 336 n., 338 n., 345 n., 347 n., 349 n., 353 n., 354 n., 356 n., 386 n., 370 n., 371 n., 392 n., 412 n., 445 n., 446 n., 450 n., 462 n., 465 n., 482 n., 498 n., 499 n., 513 n., 517 n.
Marcos Villanueva, B., 136 n.
Margarita de Austria, 107
Mariana, P., 264
Mariana, reina, 298 n.
Marino, G., 38, 201 y n., 444
Marlowe, Ch., 482 y n.
Martín, G., 168 y n.
Martínez, Jusepe, 140, 291, 358, 423, 461, 472
Martínez de Cuéllar, 373, 378, 394
Martínez de Mata, F., 50, 56 y n., 57, 111 n., 117 y n., 122, 123 n., 177 n., 190, 239 n., 463, 480, 481, 489
Martínez Montañés, J., 421
Mártir Rizo, J. P., 209, 389
Mathieu, P., 210
Maupertuis, P. L. Moreu de, 393
Maura, duque de, 215
Mazarino, 214, 303
Mazo, J. B. del, 381
Mead, G. H., 132 n.
Médicis, María de, 187
Melo, Francisco M. de, 214
Mendoza, Álvaro de, 396
Menéndez Pelayo, M., 42, 422
Menéndez Pidal, R., 210 y n., 443 y nota
Mercado, T., 83 n., 246
Méré, 140 y n., 340
Merola, J., 454
Merton, R. K., 182, 266
Mesnard, P., 388 n.
Michel, P. H., 426 n.
Miguel Ángel, 187, 426, 506, 518
Milton, J., 444, 482 n.
Mira de Amescua, A., 113, 114, 392
Miró, J., 187
Moir, D. W., 211 n., 378 n.
Molière, 36, 77, 197, 329
Molinos, M. de, 460
Moncada, Sancho de, 50, 65, 66 n., 93, 111 n., 117, 148, 177 y n., 190, 235, 238, 251, 272 y n., 480, 481
Mondragón, J. de, 313
Montaigne, M. E. de, 36, 169, 259, 322, 329, 340, 343, 357, 373, 400
Montblanch, F., 264 n.
Montemayor, J. de, 184
Montero Díaz, S., 455 n.
Montesinos, J. Fernández, 310 n.
Montesquieu, 80, 243, 281, 283
Mopurgo-Tagliabue, 76, 135 n., 153 n., 171 n., 204, 299, 308, 318, 424, 427

Morby, E. S., 220 n., 428 n.
Moreno Báez, E., 391 n.
Moreno Villa, J., 392
Moreto, A., 260
Morley, G. L., 243 n.
Mornet, D., 35
Moro, T., 270
Motín, 359
Mousnier, R., 28, 70, 74 n., 77, 263, 280 n.
Mumford, L., 30 y n., 254, 422
Muñoz Cortés, M., 371 n., 481 n.
Mur, L. de, 122
Murcia de la Llana, 111 n.
Murillo, B. E., 189

Naja, M. de la, 168 n.
Nardi, B., 459 n.
Navarrete, J. Fernández de, 37, 291
Navarrete y Ribera, 247 n.
Neu, J., 103
Niceron, J.-F., 447
Nieremberg, P., 315, 318, 328
Note, A., 356 n.
Novoa, M. de, 98
Núñez de Castro, 252, 253 n.

Olivares, conde-duque de, 89 n., 90, 101 y n., 124, 159, 175, 197, 501
Olivares, D. de, 117
Oropesa, fray Alonso de, 335 n.
Orozco Díaz, 380 n., 477 n.
Ors, Eugeni d', 28, 296, 418
Ortega y Gasset, J., 127 n., 186, 322, 367, 439 y n., 457
Ortega, A. A., 43 n.
Ossowski, 25 n.
Osuna, duque de, 263

Pacheco, F., 138-139, 170, 189, 505 n., 513 n.
Páez de Valenzuela, 104
Palacios, L. E., 142 n.
Palomino, A., 171
Panofsky, E., 143 n., 381, 397 n., 509 n., 516 n.
Pantaleón de Ribera, A., 440 n.
Paravicino, fray Hortensio F. de, 107 y n., 296 n., 297 n., 395, 505-506
Pardailhé-Galabrun, 229 n.
Parker, A. A., 43 n., 115 n.
Parra, A. de la, 452 y n.
Pascal, B., 36, 38, 213 y n., 281, 317 n., 320, 346, 357, 374, 399, 489
Patocka, 316
Paz, R., 176 n.
Paz y Melia, 124 n.
Pedro de Valencia, 116, 117 n., 121, 178 y n., 460
Pellegrini, M., 135 n.
Pellicer, J., 94, 203 n., 204, 255, 257, 260, 311, 366, 451, 458, 470 n., 475, 477, 485 y n., 488 n., 490, 492, 500
Pellicer de Tovar, 94, 99, 100, 109 y n., 111, 114, 124, 440, 442
Peñalosa, Benito de, 238, 249
Pérez, Antonio, 516
Pérez Galdós, B., 187
Pérez de Herrera, C., 79, 80, 163, 279, 280, 283, 363
Pérez de Montalbán, J., 134 n., 170 n., 220 n., 226, 367-368, 389, 493
Pérez del Barrio, 78, 83
Perrault, Cl., 420, 422
Petit Caro, C., 314 n.
Petrarca, 424
Petty, W., 146
Piaget, J., 316 n., 391 n.
Picatoste, F., 144 n.

Pinder, 41 n.
Piovene, G., 302
Platón, 270, 392, 446
Platzhoff, 87
Plauto, 326
Pollin, A. M., 502 n.
Popper, K., 296 n.
Porchnew, 70, 71 n., 263, 264
Porqueras, A., 431 n.
Porreño, 184
Porta, G. della, 420
Poulet, G., 363 n.
Poussin, N., 148, 198, 381, 423, 506, 517
Prado, A. del, 240 n.
Praz, M., 35
Préclin, 90 n.
Preti, G., 201 n.
Príamo, 389
Prudencio, 41
Puente, fray Juan de la, 301 n.
Puig y Cadafalch, J., 25 n.

Quennell, P., 412 n., 473 n.
Quevedo, F. de, 28, 34, 38, 89 n., 100, 108 n., 110 n., 121, 195, 309, 312 y n., 314, 317, 318, 319, 325, 328, 337, 347 y n., 360, 364, 378, 379, 380, 381, 387, 398, 399, 403, 404, 410, 421, 439, 442-443, 460, 461, 482, 506, 513 n.
Quiñones, J., 335 n.
Quiñones de Benavente, L., 260 n., 399, 407 n., 481 n.
Quirós, 381

Racine, J., 34, 36, 47 y n., 77, 135 y n., 169, 250, 325, 462, 497
Rafael, 37
Raimondi, E., 36 n.-37 n., 391 n., 420
Ramírez de Prado, 369, 436
Raymond, M., 30, 201, 302, 360 n.
Réan, L., 35
Reglà, J., 114, 115 y n.
Régnier, M., 168, 291, 309
Rembrandt, 35, 148, 149, 187 n., 354, 423, 439, 511 n.
Renaudot, T., 214, 478, 488
Rennert, Hugo A., 317 n., 474 n., 478, 479 n.
Ressot, J. P., 124 n., 170 n., 205 n., 371 n., 450 n.
Reyes Católicos, 59, 119
Ribera, J. de, 39, 149, 354
Ribera, A. P. de, 328
Ricard, R., 136 n.
Rico, F., 190 n., 344 n.
Richardot, H., 74 n., 231 n.
Richelieu, cardenal de, 90, 97 y n., 161, 175, 197, 214, 309
Richeome, L., 507 n.
Rigaud, J., 300
Rigl, 32
Rioja, F., 158, 346, 381
Riquelme, 317 n.
Riquer, M. de, 276 n., 356 n., 387 n., 431 n., 509 n.
Rivadeneyra, P., 37, 98
Robles, J., 111 n.
Robortello, 32, 391
Roda, A., 452 n.
Rodis-Lewis, G., 447
Rodríguez Marín, 359 n.
Rojas, A. de, 115, 124, 170 n., 205, 247, 371 n., 450
Rojas, F. de, 217
Romano, R., 302 n.
Romera Navarro, 137 n., 272 n., 290 n., 312 n., 326 n., 360 n.
Routrou, J., 405

Rosales, L., 103, 203, 294 n., 358, 394 n.
Rosete y Meneses, 405
Rostow, W. W., 50, 78, 81, 133
Rousset, 36 y n., 37, 210, 249 n., 291, 314, 332, 337 n., 359 y n., 360 n., 362 n., 371 n., 399, 404, 424 n., 435, 441 n., 478 n.
Rozas, J. M., 385 n.
Rubens, P. P., 37, 187 y n., 189, 300, 361 n., 365, 420, 423, 517
Ruiz de Alarcón, J., 110 n.-111 n., 120 n., 213, 220 n., 246
Ruiz Martín, 68, 86, 101, 111 n.

Saavedra Fajardo, D. de, 37, 79, 105 n., 107 n., 112 n., 121 y n., 122, 140, 147 n., 149, 151, 155, 156 y n., 183, 200, 202, 212, 213, 251 n., 269 n., 273, 288, 290, 309, 310, 312, 315, 328, 331, 358, 359, 361, 362, 370, 374, 375, 383, 388, 395, 409, 410, 411, 421, 440, 445, 506, 519
Sabuco, M., 60
Sage, J., 407 n.
Sagües Subijana, M., 229 n.
Said Armesto, V., 239 n., 365 n.
Saint Simon, duque de, 492
Salas Barbadillo, A. J. de, 44, 134, 210, 246, 253, 284, 337, 367, 507
Salazar, fray Juan de, 173, 221, 288 n., 301 n.
Salomon, N., 75, 210, 232 n.
Salvatorino, 424 n.
Sánchez, J., 161 n.
Sánchez-Albornoz, Cl., 9, 19
Sánchez Cantón, 29 n., 139 n., 189 n., 253 n., 505 n., 508 n.
Sánchez Cotán, fray J., 421, 423
Sansone, G. E., 341 n.
Sansovino, 175
Santos, Francisco, 83, 102, 111 n., 157, 245-246, 277, 296 n., 316, 318, 329, 362, 384, 462, 488 n.
Sauvage, M., 479 n.
Scott, W., 187 n., 194 n.
Scudéry, M. de, 435
Schevill, R., 126 n., 139 n.
Schiller, F., 428
Schmidt, A. M., 35
Schnapper, B., 74 n., 231 n.
Séguier, canciller, 68 n.
Selke, A., 106
Sénault, P., 149, 169
Séneca, 41, 155, 310, 339 n., 389
Serrallonga, bandolero, 115
Serrano Sanz, 460 n.
Setanti, 382 y n., 422, 454
Settala, 141
Seznec, 301 n.
Shakespeare, W., 34, 77, 210, 301 n., 325, 380, 401, 406, 412, 438, 473
Shils, E., 198, 218, 219 n.
Sicroff, 110, 335 n.
Simmel, 164, 354, 381
Simone, F., 36 n.
Simpson, J. G., 31, 32 n., 36, 38 n., 298, 299 n.
Sitwell, S., 40
Skira, 251 n.
Sole, P. A., 111 n., 333 n.
Solís, A. de, 151
Sombart, W., 288, 303, 389
Sotomayor, 450, 481 n.
Spinoza, B., 35, 38, 146, 149
Spitzer, L., 36 n.
Sponde, J. de, 39, 336
Steiggink, P. O., 106 n., 349 n.
Strada, 141
Suárez, F., 46, 166, 172

Suárez de Figueroa, C., 83 n., 95, 101, 138, 140, 150, 156 n., 168, 173, 188 n., 206, 239, 252, 270, 272, 274 n., 277, 279, 284 n., 286, 314, 316, 318, 321, 322, 324 n., 325, 339 n., 340 n., 359, 361, 362, 363 n., 364, 367, 373, 375, 395, 400 y n., 403, 434, 450 n., 453, 459 n., 461, 465, 500
Taille, J. de la, 153, 167, 169
Tansillo, L., 170 n.
Tapié, V. L., 31, 37 n., 40 y n., 90 n., 96 n., 97, 123, 141, 144 y n., 162, 201, 224 y n., 226, 227, 228 y n., 229 y n., 250 n., 299 n., 300, 360 n.
Tárrega, canónigo, 381, 491
Tasso, T., 24, 143, 301 n.
Tenenti, 336 n.
Teresa, santa, 43, 46, 136 n., 300, 425, 508 n.
Tesauro, 135 n.
Thomas, L. P., 473 n., 475 n.
Thondike, 459 n.
Thuau, 296 n.
Tierno Galván, E., 414 y n.
Tintelnot, 403, 473, 479
Tintoretto, 46
Tirso de Molina, 44, 45 n., 107, 239, 246, 253, 260, 314 y n., 365, 368, 377, 382, 449, 479, 483, 488, 491, 493
Tiziano, 189, 512
Tomás de Aquino, santo, 43 n.
Tomás de Villanueva, santo, 300
Tonnies, 51 n.
Torno, E., 390 n., 502 n.
Torricelli, E., 464
Tortel, J., 69 n., 133 n., 158 n., 204 n.
Trend, J. B., 474 n.
Trevor-Ropper, 68 n., 145 n., 460
Trillo y Figueroa, 145, 385, 443
Turia, R. del, 211, 321 y n.

Ulloa, M. de, 122
Usoz, 106

Valbuena Briones, 368 n.
Valbuena Prat, Á., 90 n., 245 n., 300 n.
Valdés Leal, J., 37, 149
Van Dyck, A., 300
Varela Hervías, E., 215 y n., 216
Vasari, G., 426, 428, 514
Vázquez, Hernando, 99
Vedel, 36 n.
Vega, J. de la, 323 n., 376, 444
Vega, Lope de, 32, 75, 77, 87 n., 90, 91, 111 n., 113, 121, 166, 170 172, 185, 187 n., 189, 197, 201, 202, 205, 210 y n., 211, 213, 215, 220 n., 221, 244, 253, 260, 268, 286, 291, 292, 296 y n., 301 y n., 310, 319, 323, 338, 347 y n., 348, 364 n., 365, 366 n., 368, 371, 373, 380, 381, 389, 391, 395, 403, 405 y n., 406, 407, 424 n., 428, 429, 434, 435 n., 438, 445, 449, 456, 461, 473, 474 y n., 479 n., 481 y n., 488, 506, 509, 510
Velázquez, D., 37, 38, 39, 46, 127 n., 190, 291, 354, 361, 381, 392 y n., 395, 398, 402, 405, 420, 437, 439 y n., 457, 501, 506, 511 n., 517
Vélez de Guevara, L., 113, 115
Veronés, 46
Viau, Th. de, 36, 259
Vico, G. B., 371
Vignola, G. B. da, 420
Vilanova, A., 367 n., 457 n.

Vilar, J., 407 n.
Vilar, P., 49, 113 n., 114
Villalar, 98
Villalpando, F. de, 505 n.
Villamediana, conde de, 37, 90, 196, 294, 347, 368, 385, 403, 435
Villanueva, B. M., 394 n., 400 n.
Villari, R., 105, 114 y n., 256
Villarreal, Hernando de, 326
Villegas, J. B. de, 401
Vinaver, E., 135 n., 169, 497 n.
Viñas Mey, C., 83 n., 94 n., 176 n., 234 n., 245, 257 n.
Virués, C. de, 518 n.
Viseo, duque de, 389
Vitoria, B. de, 37, 326 n., 464
Vives, L., 156, 326 n., 343
Volpe, 44
Vossler, K., 90 n., 91, 244 n., 259, 277, 473 n.
Vranich, S. B., 320 n.

Wardropper, B. W., 220 n., 404 n. 424 n.
Warnke, F. J., 35, 38, 39 n., 355, 400 n.
Watkin, 40
Watteau, J.-A., 517
Weber, M., 135 y n., 190 y n.
Weisbach, 27 n., 32 y n., 41, 332 n., 420 n., 426 n., 503 n.
Wellek, R., 33 n., 34
Williansen, V. G., 392 n.
Wilson, E. M., 154, 404 n., 407 n.
Wölfflin, H., 30, 32, 167 n., 168, 293, 357, 359, 418, 428, 450, 505 n.
Wolsey, cardenal, 389

Xarque, F., 297, 298
Ximénez de Embrún, 297

Yáñez de Alcalá, J., 247 y n., 284, 329
Yndurain, F., 462 n.

Zabaleta, J. de, 356 y n., 387, 431
Zaragoza, J. de, *véase* José de Zaragoza
Zayas, M. de., 111 n., 119 y n., 205, 226, 245, 248, 332, 369, 450, 481 n.
Zola, É., 187
Zuccaro, 503 n.
Zuccolo, 141
Zurbarán, F. de, 39, 90, 300, 421

ÍNDICE

Abreviaturas 7

Prólogo 11

Introducción: La cultura del Barroco como un concepto de época 21

Primera parte: La conflictividad de la sociedad barroca 53

1. La conciencia coetánea de crisis y las tensiones sociales del siglo XVII 55

Segunda parte: Caracteres sociales de la cultura del Barroco 129

2. Una cultura dirigida 131
3. Una cultura masiva 174
4. Una cultura urbana 224
5. Una cultura conservadora 266

Tercera parte: Elementos de una cosmovisión barroca 305

6. La imagen del mundo y del hombre . . . 307
7. Conceptos fundamentales de la estructura mundana de la vida 352

Cuarta parte: LOS RECURSOS DE ACCIÓN PSICOLÓGICA SOBRE LA SOCIEDAD BARROCA 415

8. Extremosidad, suspensión, dificultad (La técnica de lo inacabado) 417
9. Novedad, invención, artificio (Papel social del teatro y de las fiestas) 449

Apéndice: OBJETIVOS SOCIOPOLÍTICOS DEL EMPLEO DE MEDIOS VISUALES 495

Índice onomástico 521